LIVIU PETRESCU

STUDII TRANSILVANE

Coduri etice şi estetice la scriitorii transilvăneni

EDITURA VIITORUL ROMÂNESC
bucureşti 1997

Coperta: Florin Creangă Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii

ISBN 973-9172-52-0

CUVÂNT ÎNAINTE

Ne propunem, în cele ce urmează, să circumscriem anumite trăsături definitorii ale prozei literare româneşti din Transilvania. Nu pierdem din vedere caracterul, totuşi, unitar pe care îl are cultura românească de pretutindeni: dincolo de acest aspect de relativă omogenitate, nu putem trece cu vederea existenţa unor trăsături diferenţiale, legate în principiu de împrejurările specifice - de ordin istoric, în primul rând, dar şi de geografie culturală - de care au avut parte românii de dincoace de munţi.

Am constatat, astfel, în decursul cercetărilor noastre, existenţa mai semnificativă a trei direcţii principale, în evoluţia prozei literare transilvănene; am distins, în acest sens, pe de o parte, un puternic filon al realismului tradiţional, ce îşi are originea în formula "realismului popular", pe care a lansat-o Ioan Slavici, dar care, din "ţărănesc", nu va zăbovi să devină, în scurt timp, şi citadin.

Am surprins, alături de acesta, şi o direcţie a realismului mitic, ale cărui rădăcini trebuiesc, desigur, căutate mai cu seamă în creaţiile folclorului românesc, dar care, peste timp, va apela şi la simboluri şi arhetipuri
de sorginte biblică, ori chiar gnostică.

Am închis cercul acesta al direcţiilor dominante în evoluţia prozei literare a românilor ardeleni, consemnând o mişcare de dată ceva mai recentă, şi prin care literatura transilvăneană îşi afirmă vocaţia sa anti-provincială: discursul epic textualist.

Am adăugat, în final, o secţiune ce nu are în vedere în chip explicit literatura *epică* a Transilvaniei, dar care poate pune în evidenţă mai bine decât orice altceva o matrice spirituală transilvăneană, cu un accent aparte asupra năzuinţei de de-provincializare.

Literatura subsumată celei dintâi orientări, aceea a realismului tradiţional, se distinge printr-o trăsătură asupra căreia s-a bătut multă monedă, aceea a eticismu-lui ardelenesc. Am considerat însă productiv să părăsim, în această ordine, consideraţiile cu caracter general, şi să încercăm să identificăm codurile etice particulare pentru care sunt înclinaţi să opteze scriitorii ardeleni. Am surprins astfel o lipsă generală de entuziasm pentru principiul moral al *datoriei,* fapt de altminteri pe deplin explicabil la un neam obligat să trăiască în limitele unui sistem opresiv. Am avut prilejul să notăm, în schimb, impactul considerabil pe care 1-a avut asupra unor scriitori ardeleni (chiar şi acolo unde ne-am fi aşteptat mai puţin, ca în cazul lui Ioan Slavici) principiul nietzschean al "voinţei de a fi". Observaţia că prozatorii ardeleni s-au specializat în construcţia de "caractere" nu îşi primeşte adevăratul înţeles, decât numai într-un astfel de context. Pe aceeaşi linie, a eticismului ardelenesc, ni s-a părut interesant de semnalat şi popularitatea de care s-a bucurat, în câteva rânduri, printre prozatorii ardeleni, imoralismul

gidean, mai cu seamă în perioada de după cel de al doilea război mondial; este de presupus însă că aceste opţiuni au fost influenţate mai puţin de modelelele regionale specifice, şi mai mult de exemplul generaţiei trăiriste, de peste munţi.
In ceea ce priveşte cea de a doua direcţie dominantă, în cazul prozei literare a românilor transilvăneni, am insistat asupra prezenţei, chiar şi în cazul unor scriitori înglobaţi îndeobşte în fenomenul realismului tradiţional, a unor elemente semnificative ale realismului mitic (îl avem în vedere în primul rând pe Li viu Rebreanu).
Să mai adăugăm doar faptul că această diagramă a evoluţiei poeziei epice ardeleneşti nu are decât un caracter exploratoriu; din această pricină, încercarea noastră va putea fi oricând întregită cu alte exemple şi analize.
Nu vom încheia aceste consideraţii introductive, fără a aduce mulţumirile noastre publice celor la îndemnul -şi cu sprijinul consistent - al cărora s-a născut această carte: marelui scriitor şi omului de inegalabilă generozitate, Dumitru Radu Popescu, precum şi vechiului nostru prieten, strălucitului prozator Viorel Ştirbu.

I. REALISMUL TRADIŢIONAL

IOAN SLAVICI

Realismul popular. După cum sublinia, mai de mult, şi Ion Breazu, în *Povestitori ardeleni până la 1918,* Ioan Slavici "poate primi cu tot dreptul titlul de părinte al prozei ardelene".
E adevărat, încercări de a scrie nuvele, sau chiar romane, s-au făcut - la românii ardeleni - şi înainte de Slavici; ele s-au datorat însă, în general, unor scriitori mărunţi, de care istoria literară de-abia îşi mai aduce aminte (cum ar fi, de pildă: I. Brândusian, D. Sfura, Ilie Trăilă, E.B. Stănescu sau V. Ranta Buticescu).
0 dată cu Ioan Slavici, însă, se iveşte nu numai cel dintâi mare prozator al Ardealului, dar se afirmă, totodată, şi o nouă direcţie în literatura epică a românilor ardeleni; fiindcă dacă, înainte de Slavici, povestitorii fie că "imitau pe anumiţi epigoni romantici din literatura germană sau ungară", fie că încercau să exerseze o povestire în manieră populară, inspirată de unele culegeri recente de folclor românesc, începând cu Slavici ei se vor înscrie pe coordonatele unui "realism popular". Ioan

Slavici - subliniază, astfel, Ion Breazu - "şi-a făcut (...) educaţia literară în epoca realismului în floare. El a citit şi a tradus cu multă pasiune pe realiştii celebri ai vremii. Asemenea acelora, şi-a îndreptat privirea asupra vieţii care forfotea în jurul lui, încercând, cel puţin în întâiele nuvele, să o reproducă cât se poate de fidel. Astfel a întemeiat el acel 'realism popular' - cuvântul este al lui N. Iorga - cu consecinţe atât de bogate pentru întreaga noastră literatură, dar mai ales pentru literatura de dincoace de munţi" *(stud. cit.,* în *Studii de literatură română şi comparată,* I, p.170).
Prin datele sale esenţiale, "realismul popular" al lui Ioan Slavici se înscrie în rândul celor mai solid structurate programe lansate de "şcoala naţională", în cultura românească din veacul trecut; din punctul acesta de vedere, "originea îndepărtată" a "realismului popular" trebuie căutată - aşa cum Ion Breazu a făcut-o deja -în programul *Daciei literare.* Tot astfel, critica şi istoria literară a întrevăzut în formula "realismului popular" o anticipare, pe de o parte a teoriei junimiste a "romanului poporan" (pe care Titu Maiorescu o dezvoltă în studiul său din 1882, *Literatura română şi străinătatea),* iar, pe de altă parte, a teoriei sămănătoriste a "ţărănismului" literar (enunţată de N. Iorga, mai ales în seria de articole *împotriva*

clevetitorilor, din 1905). Filiaţia dintre teoria "realismului popular", a lui Ioan Slavici, şi teoria

maioresciană a "romanului poporan" este luată, astfel, în discuţie, între alţii, şi de Tudor Vianu, care (în capitolul despre *Junimea,* din *Istoria literaturii române moderne,* I, 1944, scrisă în colaborare cu Şerban Cioculescu şi cu Vladimir Streinu) susţine că "Slavici este creatorul acelui realism ţărănesc în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane, o formulă lucrând cu puterea unui cadru organizator pentru o lungă serie de povestitori români *(loc. cit.,* p.315). In ceea ce priveşte continuitatea dintre "realismul popular" şi "ţărănismul literar" al sămănătorismului, Ion Breazu (într-un studiu fundamental, despre *Slavici şi Confu-ciu,* din 1944) nu ezită să-1 considere pe Ioan Slavici un "sămănătorist *avânt la lettre*[n]*:* "Gândind astfel, Slavici se găsea pe cea mai ortodoxă linie sămănătoristă. De fapt, el a fost un 'sămănătorist *avânt la latre*[1]*,* unul din cei dintâi şi cei mai însemnaţi ctitori ai acestui curent în literatura noastră" (în *Studii literare,* IV, p.81).

Eticismul ardelenesc. Prin Ioan Slavici, direcţia naţională în cultura română a veacului al XlX-lea are să dobândească o serie de particularităţi distinctive, datorate, pe' de o parte, climatului şi tradiţiilor culturale ale Ardealului, iar, pe de altă parte, formaţiei filosofice a scriitorului.

Intre aceste particularităţi, se înscrie, la loc de frunte, eticismul prozei lui Slavici; conform

mărturisirilor scriitorului însuşi, iar, pe de altă parte, conform cercetărilor întreprinse de Ion Breazu, la temelia convingerilor morale ale scriitorului ardelean s-ar afla principii ale filosofiei confucianiste. Ioan Slavici recunoaşte (în *Lumea prin care am trecut)* a fi avut revelaţia marelui gânditor al Chinei în perioada studiilor sale vieneze; "am citit cu multă râvnă tot ceea ce mi-a căzut în mână despre viaţa lui Confuciu şi despre îndrumările date de dânsul. Aceste mi s-au părut şi mi se par şi acum atât de înţelepte, încât mă simt nemulţumit de mine însumi şi-mi fac mustrări când se întâmplă să cad în păcatul de a mă fi abătut de la cele mai însămnate dintre ele. Tot ţiind seamă de aceste sunt deci nevoit a judeca şi când e vorba de fapte săvârşite de alţii" *(Amintiri,* p.239).

Zăbovind asupra acestei atracţii pe care Ioan Slavici a resimţit-o faţă de confucianism, Ion Breazu stabileşte (în studiul deja citat, *Slavici **şi** Confuciu)* că scriitorul ardelean a cunoscut doar pe cale indirectă filosofia con-fucianistă, graţie îndeosebi unor lucrări ale sinologului francez M.G. Pauthier (cu *Livres sacre de l'Orient,* dar şi cu *Chine, ou description historique, geographique et litteraire de ce vaste empire...,* precum şi cu *Chine moderne, ou description historique, geographique et litteraire de ce vaste empire...).*

In cadrul aceluiaşi comentariu, Ion Breazu este

de părere că influenţa confucianismului este sesizabilă îndeosebi în legătură cu principiul moral al *cumpătării.,* principiu la care Ioan Slavici se referă pe larg în cea de a V-a epistolă, din seria, **ce** alcătuieşte *Fapta omenească* (1898): şi, într-adevăr, scriitorul apreciază aici că "stăpânirea de siue" reprezintă una dintre cele mai înalte virtuţi **ale** omului: "nu este nici un om care nu se simte mulţumit în clipa când el însuşi se stăpâneşte **pe** sine, îşi pune frâu, nu voieşte ceea ce firea **lui** îl împinge să facă" *(Amintiri,* p.3'26). Or, arată Ion Breazu, în cadrul confucianismului, desăvârşirea individuală era **în** chipul cel mai strâns legată de ideea *cumpătării,* a moderaţiei şi a "căii de mijloc": "Stăpânirea de sine. cumpătul deci în toate, arata calea desăvârşirii (...) **Cumpătul** este ideea centrală din *Ciung-yung* ***(Stăruinţa pe*** *calea*

mijlocie), a doua **din** cărţile care cuprind **preceptele** confuciene. înţeleptul evită **aşadar** extremele; în orice **împrejurare,** el are destulă **stăpânire** de sine pentru a-şi îndeplini toate îndatoririle" (în *Studii literare,* IV, **p.65).**

Consideraţiile **lui** Ion Breazu pe tema relaţiei dintre **eticismul** lui Slavici şi confucianism rămân, **în** general, valabile, până **în** zilele noastre, dar cu cel puţin două amendamente: astfel, întâi de toate, Con-fucius ia **în** discuţie noţiunea **de** *cumpătare,* nu atât în partea a doua *(Practica* ***guvernării),*** cât în cea de a treia *(Opt rânduri)* a *Analecte lor.* Să mai spunem.

17

apoi, că - în formularea lui Confucius - noţiunea de *cumpătare* dobândeşte o pronunţată accepţiune socială, ea conţinând de fapt recomandarea ca individul să nu se înalţe niciodată mai presus de condiţia sa socială, să respecte, cu alte cuvinte, *ceremonialul* specific rangului său. In capitolul al patrulea al acestei părţi, este reprodusă, astfel, următoarea reflecţie a învăţatului: "Ce întrebare măreaţă! (In privinţa) ritualurilor (obişnuite), cumpătarea este preferabilă extravaganţei" (Lap Zi şi Confucius. Trad. din limba chineză veche de Mira şi Constantin Lupeanu, Ed. Qilinul din Jad, p.226). Asupra aceleiaşi teme a *cumpătării* - în strânsă legătură cu ideea respectării ritualului social specific - revine filosoful şi în primul capitol din partea a douăsprezecea (*Yan Hiu),* unde se spune: "Cel care se înfrânează pentru a urma ritualul este omenos (...). Nu privi la ceva ce nu corespunde ritualului, nu asculta ceva ce nu corespunde ritualului, nu spune o vorbă care nu corespunde ritualului, nu face nimic care să nu corespundă ritualului" *(Op.* ***cit.,*** p.308).

Aşadar, chiar dacă inspirată de gândirea chineză, de confucianism, noţiunea morală a *cumpătării* are, la Ioan Slavici, un înţeles mai degrabă psihologic ("singură cumpătarea" - citim, astfel, în *Fapta omenească* - "poate să-i dea omului conştiinţa de tărie şi linişte sufletească"), în vreme ce, la Confucius, ea este îndeobşte expresia

18

IOAN SLAVICI

unui conservatorism social (In capitolul al șaisprezecelea din partea a unsprezecea, Confucius spune: "Să întreci măsura sau să nu o împlineşti înseamnă acelaşi lucru", *op. cit,* p.303).

Ion Breazu are însă dreptate să descopere că ideea *cumpătării* se află de fapt la temelia marilor drame trăite de personajele lui Ioan Slavici. Ar fi cazul, mai cu seamă, al nuvelelor *Moara cu noroc* şi *Pădureanca,* dar şi al romanului *Mara,* ai căror protagonişti (Ghiţă, respec-tiv Iorgovan sau Hubernaţl) ilustrează tocmai devierea de la principiul *cumpătării:* "Avem credinţa că aceste opere principale, din faza realistă a lui Slavici, au fost scrise mai ales pentru a demonstra unde duce lipsa de voinţă, de curaj moral, de cumpăt" (în *loc. cit.,* p.77). Dacă, în ceea ce-1 priveşte pe Iorgovan sau pe Hubernaţl, aprecierea critică mi se pare oarecum îndoielnică, ea este, în schimb, perfect întemeiată în ceea ce îl priveşte pe Ghiţă, din *Moara cu noroc;* revelator în acest sens este, desigur, *incipit-vX* nuvelei, unde sunt reproduse cuvintele pline de înţelepciune ale bătrânei, mama Anei: "Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit" *(Moara cu noroc,* în *Opere,* II, p.283).

Aşadar, deşi axate pe acelaşi principiu moral, al *cumpătării,* eticismul ardelenesc se dezvoltă, cu precădere, într-o direcţie a "desăvârşirii individuale", în

19

vreme ce confucianismul se preocupă mai mult de stabilitatea şi de conservarea ordinii sociale.

Spuneam că una din **particularităţile** definitorii ale curentului naţional, **în** cultura românească, de dincoace de Carpaţi, o **reprezintă** atitudinea eticistă; adevărul este că şi în unele **configuraii** ale curentului naţional **în** literatura de peste munţi este adeseori prezentă o componentă eticistă: este, de pildă, cazul sămănătorismului. Impresia imediată e însă aceea că, în vreme ce eticismul ardelenesc se preocupă în chip precumpănitor de

construcţia caracterelor, eticismul sămănătorist urmăreşte mai degrabă construcţia unui suflet colectiv. 0 astfel de atitudine se desprinde din cele mai multe texte ale lui N. lorga: "starea **noastră** de azi" - consideră, astfel, criticul, în *O criză* **în** *viaţa universitară* - nu e pe deplin mulţumitoare, ba chiar "ai fi îndreptăţit să declari **că** e rea". Rea mai ales în ceea ce priveşte sufletul, deoarece acesta e "un suflet nearmo-**nios,** schilod şi un suflet strâmt iubitor numai de sine, lipsit de puterea de abnegaţie ce trebuie pentru a se supune unui mai mare, de virtutea cea **înaltă** a jertfei" *(O luptă literară,* I, p.378).

Legea iubirii. In universul prozei lui Slavici, conceptul moral suprem este însă acela al *iubirii.* La o primă vedere, s-ar părea că sursele filosofice ale acestui concept ar trebui căutate tot în sfera confu-

cianismului; fiindcă, într-adevăr, în centrul învăţăturii lui Confucius se află principiul *Ren,* al *omeniei,* care nu înseamnă altceva decât "iubire de oameni". într-un faimos capitol (30) din partea a şasea a *Analectelor* Confucius defineşte *omenia* în termeni foarte apropiaţi de principiul creştin al carităţii: "Cum este omul de omenie? este cel care face pentru alţii ceea ce ar vrea şi pentru sine, cel care îi ajută pe alţii să obţină ceea ce el însuşi doreşte" (Lao Zi şi Confucius, ed. cit., p.'262). Tema *omeniei* revine, în reflecţiile învăţatului chinez, şi în partea a douăsprezecea, unde întâlnim o definiţie aproape neschimbată: "Zhong Gong a întrebat ce este omenia. Confucius a spus: (...) Lucrurile care nu-ţi plac nu le impune altora. *(Ibid.,* p.309). Dar de-abia în capitolul al 29-lea al aceleiaşi părţi, principiul *Ren* este definit, în chip explicit, aşa cum o va face şi Slavici, drept *iubire:* "Fan Chi a întrebat ce este omenia. Confucius a spus: iubire" (p.315).

In *Fapta omeneasca,* însă, Slavici raportează conceptul *iubirii,* cel mai adesea, nu **atât** la doctrina confucia-nistă, cât la sistemul moralei creştine; tema "iubirii de oameni" apare pentru prima dată, în chip mai semnificativ, în cadrul celei de a V-a epistole adresate "unui om tânăr": "Norocul **tău** sunt aceia care te-au învăţat să iubeşti, părinţii tăi, dacă ei te-au învăţat, şi alţii, dacă abia, alţii te-au făcut să ştii ce este iubirea. Mântuirea ta

este iubirea ta; mântuirea noastră este iubirea noastră; de aceea, acela care ne-a învăţat pe toţi să iubim este mântuitorul nostru" *(Amintiri,* p.332).

înţelesurile prin excelenţă creştine ale acestui principiu al *iubirii* vor fi relevate cu toată limpezimea în cadrul celei de a Vi-a epistole: "Căci ce-mi mai rămâne mie omului din Dumnezeu dacă mi-ai luat iubirea? Nădejdea şi credinţa, orişicât de tari, n-au să mă mântuiască, nici să curme zbuciumările mele sufleteşti; ele mă mântuiesc numai fiindcă prin ele ajung la iubire, iubirea însă ea singură este partea dumnezeiască în mine. Eu nu cercetez ce este şi ce nu este Dumnezeu - asta e treaba teologilor! -, ci mă mărginesc a-ţi spune că pentru mine omul, el este numai iubirea de care sunt pătruns şi prin care mă dau eu însumi de bunăvoie lumii, din care am ieşit şi în care am să mă întorc după trecerea mea prin viaţa pământească" *(Ibid.,* p.345).

Judecata publică este înclinată îndeobşte să definească şi să perceapă eticismul ardelenesc pe baza în primul rând a valorilor *voinţei:* cumpătare, stăpânire de sine, reţinere, asceză, îndârjire etc. Plecând însă în primul rând de la Slavici (căruia va trebui să-i adăugăm, după cum se va vedea, şi pe Liviu Rebreanu), trebuie să admitem că eticismul ardelenesc se defineşte deopotrivă şi prin valori ale *sentimentului.* Nu e lipsit de interes să arătăm astfel, că - în *Fapta omenească* - Slavici arată

un entuziasm mai degrabă moderat faţă de ideea - tipic "ardelenească" - de *datorie* ("Şi nimenea nu poate să fie *dator* a săvârşi vreo faptă care nu e rezonabilă şi, prin urmare, nici

bună. Dacă vrei dar, datoria, aşa cum o înţelegi tu, nu e datorie" - p.294), desemnând cu hotărâre drept sursă a moralităţii nu "capul", ci "inima" ("Căci soarele sufletului omenesc e inima, şi capul din inimă se luminează" - p.324).
Dintre nuvelele lui Slavici, mai cu seamă *Vecinii II (Paraschiv Ciulic)* este aceea care îşi propune să vorbească despre forţa miraculoasă a iubirii; nuvela a fost scrisă, probabil, în jurul anului 1882, când a şi fost citită într-un cenaclu al *Junimii,* unde nu a făcut, totuşi, o impresie dintre cele mai bune (în jurnalul său, Titu Maiorescu vorbeşte despre "o de nepriceput proastă novelă de copii"). In volum, nuvela a apărut în 1892; o parte a criticii - în speţă N. Iorga - a primit-o cu neaşteptate elogii: " *Vecinii* - vorbesc de partea a doua -are un subiect minunat: un om care urăşte pe ceilalţi, fiindcă a suferit mult de la dânşii, şi pe care împrejurările îl aduc fără voie să-i iubească, să se împace cu aceştia (...). Nuvela ar fi putut să fie una din cele mai frumoase ale autorului, cum şi este la sfârşit, dacă n-ar fi acea eternă tendinţă de a reveni asupra tipurilor o dată terminate, de a repeta, de a grămădi amănunte peste amănunte, mai mult chiar decât trebuie" *(Schiţe din li-*

tevatura română, II, p.129).
In viziunea, lui Slavici, lipsa de omenie reprezintă, pretutindeni unde ea se manifestă, un comportament împotriva naturii; fiindcă, aşa cum ne încredinţează naratorul din povestirea amintită, în fiecare om este sădită o pornire naturală către celălalt: "Da, omul e pornit spre om, şi firea a pus, ca să te adimenească, multă dulceaţă în fapta săvârşită de dragul altora" (în *Opere,* II, p.220). Răutatea lui Paraschiv Ciulic ne va fi, în consecinţă, prezentată nu ca un dat structural al personajului, ci - de fapt - ca o formă de asceză,: "Aşa cum s-a ivit în lume şi cum s-a făcut om, el era nemilos faţă cu sine şi nu putea să fie îngăduitor faţă cu alţii. Nu era în gândul lui lucru mai mare decât tăria omului, care stă în loc când ar voi să meargă, se scoală, când ar voi să. doarmă, tace când ar voi să vorbească şi se ridică de la masă când vin la rând bucalele cele bune" *(Ibid.,* p.182). *Mutal/s mutandis.* Paraschiv Ciulic transpune pe un alt plan teoria schopc-nhaueriană (de care Slavici pare să fi fost, obsedat) a negaţiei voinţei de a fi.
In opoziţie cu Paraschiv Ciulic, Agata ilustrează tocmai curajul de a. se lăsa în voia firii, de a asculta de instinctul primordial al omeniei: "Apoi Agata era unul dintre oamenii care, tăindu-se la deget, se plâng ca JIU mai pot lega rănile altora. Nu era pentru ea trebuinţă mai neastâmpărată decât să sară, să. le facă altora vreo

plăcere, să ferească pe alţii de dureri" *{Ibid.,* p.184).
Din punctul acesta de vedere, nuvela ne relatează, în esenţă, procesul lent, dar ireversibil, de reconciliere a protagonistului cu legile firii. Iar, la capătul drumului, răsplata ce îl aşteaptă pe Paraschiv Ciulic este pasărea însăşi a fericirii: "Rob fusese, legat de mâini şi de picioare, lipsit de aer şi de lumină, şi se zbuciuma mereu ca să scape şi să facă ce vrea el; acum zbura parcă prin lume şi era atât de uşor, atât de mulţumit el însuşi de sine, nu pentru ceea ce face, ci pentru ceea ce vrea din el însuşi, pentru pornirile inimii lui, pentru ceea ce el este" *(Ibid.,* p.244).
Vecinii II (Paraschiv Ciulic) putea, într-adevăr (N. Iorga are dreptate) să devină "una din nuvelele cele mai frumoase ale autorului"; dacă lucrul acesta nu s-a întâmplat, totuşi, este, în primul rând, pentru că procesul de convertire a personajului (de la o stare de conflict cu firea, la una de reconciliere) pare mai puţin convingător, în ordine strict psihologică.
Reminiscenţe luministe. Dacă, în sfera valorilor morale, Ioan Slavici poate fi privit, deopotrivă, ca un adept al confucianismului (prin importanţa pe care el o acordă principiului

cumpătării), ori ca promotor al unui umanism creştin (fiindcă, pe lângă metafizica schopenhaueriană a Voinţei, la Slavici funcţionează concomitent şi o metafizică a *iubirii),* în ceea ce priveşte ideolo-

gia socială a scriitorului, este cât se poate de evidentă persistenţa unei concepţii luministe. Asupra acestui fapt a atras atenţia, în chip convingător, Ion Breazu, care - luând în discuţie îndeosebi nuvelele *Popa Tanda* şi *Budulea Taichii* - considera, că scriitorul se situează pe poziţii tipic luministe: "Tematica lor e o veche problemă ardeleană. Rostul intelectualului în mijlocul ţărănimii s-a definit încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când luminismul a deschis o epocă nouă în istoria culturală a acestei provincii. Preotul şi învăţătorul - se spunea - trebuie să aibă la ţară nu numai o funcţiune morală, ci şi de luminare şi îndrumare economică" *(loan Slavici,* în *Studii de literatură română $i comparată,* I, p.496). Observaţia aceasta vizează îndeosebi nuvela *Popa Tanda,* unde protagonistul reuşeşte, prin exemplul personal, să arate sătenilor din Sărăceni calea spre o adevărată prosperitate economică: "Preotul se decide deci să ridice satul trezind în oameni dragostea de muncă (...). Satele nevoiaşe pot deveni şi ele înfloritoare, prin muncă şi conducerea pilduitoare a preotului. Aceasta e concluzia ce se desprinde din nuvelă" *(Ibid.,* p.498-499). Deşi tema din *Popa Tanda* e reluată "pe un plan mai complex" în nuvela *Budulea Taichii,* scriitorul - arată Ion Breazu - rămâne, în multe privinţe, credincios crezului său luminist, mai cu seamă în creionarea dascălului de ţară

Pantelimon Crăiţă: "Clăiţă este, de fapt, o variantă a lui Popa Tanda, nu numai în această privinţă, ci şi prin caracterul practic al învăţământului său. Căci, cu toate că încearcă să se ţină şi el la curent cu noile cerinţe şi metode pedagogice, Slavici ne dă să înţelegem că mai mult folos aduce satului prin agricultura practică ce o face şi prin exemplul propriei lui gospodării" *(Ibid.,* p.503).

Critica este în general de părere că ideologia socială a lui Slavici reflectă în ansamblul ei o atitudine extrem de conservatoare; între promotorii unui astfel de punct de vedere se numără şi Ion Breazu, care - în studiul deja citat în cele de mai sus, *Slavici şi Confuciu* - face următoarea afirmaţie: "Din sistemul de educaţie al lui Slavici se mai desprinde apoi ideea de sever conformism, de supunere necondiţionată la legile şi obiceiurile societăţii din care faci parte. Omul care nesocoteşte aceste legi şi obiceiuri, sau îngăduie călcarea lor este un duşman al societăţii şi contribuie la destrămarea ei" (în *Studii literare,* IV, P-74).

După părerea noastră, însă, ideologia socială a scriitorului ardelean, departe de a fi expresia unor tendinţe conservatoare, aşa cum susţine prejudecata curentă, se caracterizează mai degrabă printr-o atitudine liberală, inspirată în bună măsură de doctrina socială a Luminismului. Din punctul acesta de vedere, s-ar putea spune

că, în câteva dintre cele mai cunoscute nuvele ale sale (în *La crucea din sat,* în *Gura satului,* ori în *Pădureanca),* precum şi în romanul *Mara,* Slavici nu face decât să reia, cu unele variaţiuni, tema fundamentală a *mezalianţei,* a căsătoriei cu cineva de o condiţie mult inferioară, ca formă de afirmare a drepturilor naturale ale individului împotriva constrângerilor sociale de orice fel. In *Arca lui Noe,* Nicolae Manolescu era de părere că *"Afara* este romanul socialităţii învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luaţi în parte, pe care natura şi vârsta îi imping vremelnic la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ţinut s-o respecte; el nu simte deocamdată în această necesitate suprain-dividuală caracterul opresiv" *(Arca lui Noe,* I, p.157). După părerea noastră, această afirmaţie ar trebui mult nuanţată; adevărul este că, mai cu seamă în scrierile sale din prima

perioadă, Slavici înclină să rezolve conflictul dintre dreptul natural al indivizilor, pe de o parte, şi constrângerile sociale, pe de alta, în favoarea mai degrabă a primului termen, ceea ce îl situează pe o vădită poziţie luministă.

In *La crucea din sat,* Ileana este îndrăgostită fără scăpare de junele Bujor; căsătoria celor doi ar avea însă caracterul unei mezalianţe, de vreme de Ileana este fata lui Mitrea Boarului, care era "om bogat şi acum se făcuse leneş şi cam încrezut", pe când Bujor nu era decât

feciorul lui Stan, un "om cărturar" şi, deci, foarte sărac. Pe lângă toate acestea, Bujor fusese primit să lucreze ca argat în gospodăria lui Mitrea Boarului, căruia stăpânul casei nu pierde niciodată prilejul de a-l aşeza la locul cuvenit: "A răspuns însă badea Mitru, scurt, dar gros: - Măi, cu Ghiţă nu te potrivi: tu eşti slugă, iară el nu are stăpân" (în *Opere,* II, p.38). Pasiunea ce o leagă pe Ileana de Bujor este însă de natură să înfrângă reţinerile celor din preajmă: "Când Mitrea văzu că Bujor pleacă, făcu un pas spre el. - Auzi, măi Bujor, zise el molcomit, d-apoi că n-am zis eu că nu ţi-o dau. Zicând acestea, îl apucă cu mâna de braţ şi ei steteră multă vreme aşa, fără să se mişte, fără să grăiască careva vreun cuvânt"
[Ibid., p.59).

In *Gura satului,* această instituţie socială - care este "gura satului" - va fi descrisă de scriitor, în termenii cei mai expliciţi, ca o forţă de oprimare a individului; astfel, Marta e fata lui "nenea Mihu", unul dintre cei mai bogaţi oameni din sat, iar viaţa ei pare, în general, programată până în cele mai mici amănunte de voinţa colectivităţii ("aşa umblă gura satului" - p.61). Atât Marta, cât şi "nenea Mihu" au de ales, pe de o parte, între a asculta de "gura satului" şi a-l lua de bărbat (respectiv, a-l accepta drept ginere) pe Toderică, feciorul lui Cozma Cazacului; şi, pe de altă parte, între a-l alege, ascultând doar de chemarea inimii, pe Marin

oierul. Deznodământul nuvelei corespunde unei opţiuni hotărâte, venită din partea lui Mihu, în favoarea drepturilor inimii: "Pintea se apropie de dânsul, îi puse mâna pe umăr şi grăi cumpătat: - Vere Mihule! Nu te dai după vorba muierilor şi bine faci. Marta e logodită şi, chiar dacă-i vorba, o logodnă nu se strică aşa, ca din senin. Nu poţi să te faci de ruşinea târgului. Mihu făcu un pas la dreapta, se întoarse spre Pintea şi ridicând fruntea, îi privi în faţă, stete câtva timp în luptă cu sine, apoi îi zise cu o hotărâre deznădăjduită: - Ei! Mă fac! Mă fac de ruşinea târgului! Mă fac de ruşinea lumii! Mie, urmă el aprins, mie nu-mi mai porunceşte nimeni pe faţa pământului! Eu ştiu cât amar am răbdat" (Ibid., p.106).

Tema *mezalianţei* revine şi în capodoperele de mai târziu, în nuvela *Pădureanca* sau în romanul *Mara* (în acesta din urmă, mezalianţa nu este una propriu-zis economică, ci - mai degrabă - una de natură etnică şi religioasă); după părerea noastră, punctul de vedere al scriitorului, în problema conflictului dintre individ şi colectivitate, nu s-a schimbat, de-a lungul timpului; ceea ce s-a schimbat este doar complexitatea pe care acest fenomen o dobândeşte în scrierile de maturitate.

In opera lui Slavici, răsună astfel, până târziu, ecourile îndepărtate ale veacului Luminilor.

Voinţa de putere. Legat printr-o prietenie dintre cele

mai strânse cu Mihai Eminescu, admirator al lui Titu Maiorescu, Ioan Slavici nu putea să rămână imun la cultul colectiv al scriitorilor junimişti pentru filosofia lui Schopenhauer. Este cunoscut îndeobşte faptul că, pentru Schopenhauer, voinţa individuală trăieşte, de cele mai multe ori, cu iluzia că nu face decât să-şi urmărească propriile scopuri, când, în realitate, ea urmăreşte doar scopurile ascunse ale firii. Voinţa individuală este astfel, de fiecare dată, aservită Voinţei universale de a fi.

Asupra acestor forme de alienare insistă şi Ioan Slavici, pe larg, în *Fapta omenească;* "mă mai şi întrebi dacă voinţa ta e în adevăr a ta" - se adresează el mai tânărului său corespondent *(Amintiri,* p.320). Iar răspunsul nu pregetă să sosească: "Mai-nainte de a fi fost tu, fie chiar şi numai ca germenul unui germen de germen, a fost voinţa ca să fii, şi tu întreg nu eşti decât fapta prin care voinţa aceasta se împlineşte (...). Voinţa de a fi este în tine, în orişicare om, în orişicare fiinţă, izvorul a toată viaţa şi faptele tale, care sunt viaţa ta, sunt întruparea acestei voinţe" *(Ibid.,* p.322).
Starea aceasta de aservire nu poate fi curmată - consideră Schopenhauer - decât printr-o anulare, în tine însuţi, a Voinţei de a fi; Ioan Slavici cunoaşte, desigur, această cale a libertăţii, despre care vorbeşte însă nu cu melancolie, ci mai degrabă cu exaltare: "Nu este nici un

om care nu se simte mulţumit în clipa când el însuşi se stăpâneşte pe sine, îşi pune frâu, nu voieşte ceea ce firea lui îl împinge să facă (...). Acum nu mă îndoiesc că îţi vei găsi tu însuţi răspunsul: *Da! Am o voinţă a mea! E voinţa de a nu voi,* e frâul pe care îl am în mâinile mele, e acel nu, nu şi iar nu! cu care mă pun însumi în potriva mea" *(Ibid.,* p.326).
In prelucrarea lui Slavici, metafizica Voinţei iese uşor din cadrele concepţiei schopenhaueriene, anticipând de fapt conceptul nietzschean al "voinţei de putere"; negaţia voinţei de a fi - spune, de altminteri, textual, Ioan Slavici - este de natură să dea omului "conştiinţa de tărie" *(Ibid.,* p.331). Iar, în alt loc, scriitorul vorbeşte, în acelaşi stil nietzschean, despre o neînfrânare a voinţei de putere, despre alunecarea "într-un desfrâu al stăpânirii de sine", despre o redimensionare a condiţiei umane: "Cuprins de sentimentul că el numai voind să nu voiască ceea ce voieşte îşi împlineşte propria voinţă, că numai negându-se pe sine se afirmă el însuşi, omul îmbătat de fericire se revoltă contra firii sale, îşi pierde bunul cumpăt şi cade într-un fel de desfrâu al stăpânirii de sine" *(Ibid.,* p.326-327).
E adevărat, voinţa nietzscheană de putere presupune în chip necesar lipsa de măsură, iar Ioan Slavici nu izbuteşte să se lepede pentru prea multă vreme de înţeleptul principiu confucian al *cumpătării:* "astfel nu

stăpânirea de sine ea de ea, nici ea singură numai este ceea ce ne dă sentimentul de fericire, ci măsura dreaptă, cumpătarea chibzuită de minte, înţelepciunea în cel mai obicinuit sens al cuvântului" *(Ibid.,* p.328). Nu e mai puţin adevărat însă că ispita lipsei de măsură rămâne şi că ea îşi va spune cuvântul - chiar dacă în chip vicarial - prin câteva dintre personajele lui Ioan Slavici.
Oricum, faptul că tema puterii este abordată nu numai din perspectivă schopenhaueriană, ci - în mod precumpănitor - din perspectivă nietzscheană reiese şi din împrejurarea că, în *Fapta omenească,* Slavici ia în discuţie şi alte forme de aservire, în afara celei faţă de voinţa universală de a fi, o aservire, de pildă, în raport cu alte voinţe individuale; cazul tipic luat în discuţie pare să fie acela al aservirii copilului faţă de părinţii săi: "Cine oare, om în toată firea, va putea zice că nu ma înţelege când după toate acestea îi voi spune că voinţa mea este mai presus de toate voinţa mamei mele, care m-a învăţat să iubesc? Eu nu pot să fiu împăcat în mine. nu pot sa fiu mulţumit, nu pot să mă simt fericit decât atunci când fapta mea este împlinirea voinţei mamei mele, pe care o simt totdeauna şi o ştiu fără ca să mă mai gândesc, şi cele mai curate şi mai senine momente ale vieţii mele sunt acelea în care îmi zic: *0! Cum s-ar bucura mamaP* (Ibid., p.342). De data aceasta, voinţa de putere se va afirma nu în relaţia cu sine însuşi, ci mai

curând în relaţia cu Celălalt: "Abia foarte târziu ajung eu să mă fac însumi judecător în faptele mele, să aleg când cele două voinţe intră în conflict, să rezonez şi să zic: *Dar eu nu voiesd,*

călcând pe una din cele două voinţe, ca să mă supun celeilalte" *(Ibid.,* p.343).
Interesul şi actualitatea pe care capodopera literaturii lui Ioan Slavici, nuvela *Moara cu noroc,* şi le păstrează şi astăzi se datorează, probabil, în mai mică măsură celor ce ţin, după cum am arătat mai sus, de o tematică a *cumpătării* (tragedia nu ar mai fi avut, cu siguranţă, loc, dacă Ghiţă şi-ar fi putut înfrâna lăcomia de câştig), şi într-o măsură covârşitoare studiului cu adevărat genial al relaţiilor de putere. Eroul central al nuvelei nu ni se pare - din acest punct de vedere - că ar fi Ghiţă - cel chemat să ilustreze consecinţele tragice pe care le poate avea lipsa de cumpătare -, ci, mai degrabă, Lică Sămădăul - cu patima lui de a transforma în slugi ascultătoare şi fără de voinţă pe cei din preajmă.
Reuşita cea mai spectaculoasă pe care o obţine în această privinţă Lică Sămădăul este legată de Ghiţă însuşi; Lică înţelege cu uşurinţă că două ar fi, în esenţă, punctele "tari" în care Lică ar putea să îi facă împotrivire şi să nu se lase îngenuncheat. Primul îl constituie patima pentru bani, iar cel de al doilea, dragostea acestuia pentru soţia sa, Ana. Pentru a face cu adevărat din Ghiţă un rob, Lică ştie că trebuie să-şi înfrângă

adversarul exact acolo unde lucrul acesta pare cel mai greu de înfăptuit; ceea ce se va şi întâmpla, mai întâi în episodul în care Lică îl forţează pe Ghiţă să-i predea toate încasările de la han: "Ori îmi vei face pe plac" -îl ameninţă el pe cârciumar - "ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc" (în *Opere,* II, p.301). Se va mai întâmpla, apoi, în episodul în care Lică i-o cere lui Ghiţă pe Ana, pentru o noapte; Ana va avea, aşadar, tot temeiul să afirme că întreaga lor viaţă, a lui Ghiţă şi a ei, devenise o robie: "Eşti un om netrebnic şi grozav trebuie să te fi ticăloşit tu în tine, pentru ca să-mi spui ceea ce nu crezi nici tu însuţi, zise ea şi se depărta fără zogmot. Apoi, din prag, ea îi mai aruncă vorbele: Tu eşti acela care se pleacă înaintea lui ca o slugă, iar nu eu, Ghiţă! Să ne ferească pe noi Dumnezeu să nu ai tu cumva ceva pe sufletul tău, ca atunci toată viaţa noastră e mai rea decât o robie!" *(Ibid.,* p.373).
Este puţin probabil ca Ioan Slavici să-1 fi citit şi studiat pe Hegel; e la fel de puţin probabil ca, la începutul anilor '80, când este publicată nuvela *Moara cu noroc,* scriitorul să fi avut ştiinţă de Nietzsche. Plecând însă de la premise existente în folosofia schopen-haueriană, Slavici este cel dintâi scriitor din literatura epică românească, ce - călăuzit doar de propriile sale intuiţii - urmăreşte şi analizează relaţia psihologică dintre "stăpân" şi "slugă".

Există, astfel, în literatura lui Ioan Slavici - a "tradiţionalului" Ioan Slavici - şi un filon pe care nu l-am putea considera decât dostoievskian, elementele tradiţionale coexistând astfel cu marile îndrăzneli ale modernismului.

-

LIVIU REBREANU

Intre "datorie" şi legea "iubirii". G. Călinescu, oprindu-se asupra romanului *Pădurea spânzuraţilor,* descoperea aici "analiza crizei unui suflet mediocru în luptă cu o dramă peste puterile sale". Iar această luptă s-ar rezuma la oscilaţia nehotărâtă între două atitudini: aceea de "soldat credincios ţării austro-ungare" şi aceea de "naţionalist şi bun român". Criticul atrăgea, apoi, atenţia asupra corespondenţelor dintre Apostol Bologa şi eroul nuvelei

Catastrofa, concepută înaintea romanului şi sugerându-i de altfel şi subiectul; singura de-osebire dintre cele două opere ar fi aceea că, în vreme ce David Pop "trage pur şi simplu în conaţionalii săi", Apostol Bologa, fiinţă ceva mai evoluată, "ar dori să evite cazul supărător" *(Istoria literaturii române. Compendiu,* p.323).
Alţi comentatori ai romanului au simţit că problematica lui depăşeşte categoric - prin complexitate -substanţa nuvelei. Tudor Vianu de pildă consideră că, dincolo de frământările sale morale, personajul se im-

pune interesului nostru şi prin manifestările sale psihice anormale, prin sondajele pe care le face scriitorul în subconştient. Frecvenţa cu care Apostol Bologa îşi aminteşte de privirea tulburătoare a cehului Svoboda, care fusese executat printr-o sentinţă a Curţii Marţiale din care făcuse şi el parte, ar marca o dezechilibrare a funcţiunilor mintale, sau - mai bine spus - o predispoziţie spre stările obsesive.
Mai aproape de adevăr s-au situat - credem noi - acei critici care au căutat să valorifice complexitatea romanului nu în direcţie psihologică (obsesie, manifestări ale subconştientului etc), ci tot în direcţia problematicii morale. Eugen Lovinescu şi - alături de el - Mihail Dragomirescu atrăgeau atenţia asupra "misticismului" eroului, precizând, sumar, că aici ar putea fi vorba de o influenţă a literaturii ruse. 0 ipoteză mai hotărâtă în această direcţie este emisă de către AL Piru; criticul crede că, spre deosebire de *Ion,* pe care îl consideră un roman tolstoian, *Pădurea spânzuraţilor* se înscrie într-o altă linie, ce porneşte de la Dostoievski. In ceea ce ne priveşte, noi considerăm că *Pădurea spânzuraţilor* se situează, pe de o parte, într-o tradiţie a prozei transilvănene, ce porneşte de la Ioan Slavici, iar, pe de altă parte, el pare să se desprindă deopotrivă dintr-o manta a tolstoismului. Şi Al. Piru ar fi putut ajunge la aceeaşi concluzie (mai cu seamă în ceea ce priveşte tolstoismul
lui Rebreanu), dacă ar fi interpretat cu mai multă sagacitate o importantă mărturie documentară, o însemnare a scriitorului dintr-un caiet de creaţie, o caracterizare generală a lui Apostol Bologa. Liviu Rebreanu indica aici trei etape pe care urma să le parcurgă personajul, în evoluţia sa sufletească: "1. Apostol e cetăţean: "Omul .nu e nimic decât în funcţie de stat"; 2. Apostol devine român: "Statul nu cere iubire, ci numai devotament şi disciplină omului, pe când neamul presupune o dragoste frăţească"; 3. Apostol devine om: "In sânul neamului, individul îşi regăseşte eul său cel bun, în care sălăşluieşte mila şi dragostea pentru toată omenirea" (v. Al. Piru, *Liviu Rebreanu,* p.62).
Al. Piru se serveşte de această însemnare doar pentru a ilustra ideea că procesul de creaţie era, în cazul lui Liviu Rebreanu, urmarea unui plan îndelung meditat. Or, indicaţia care se cuvenea reţinută este de o cu totul altă natură: faţă de război, Apostol Bologa ia trei atitudini succesive, dintre care aceea de bun român (asupra căreia s-au oprit majoritatea exegeţilor) nu joacă rolul cel mai însemnat, ci reprezintă doar un stadiu intermediar, o soluţie momentană. Drama personajului nu-şi va primi rezolvarea la acest nivel; ea va fi alimentată în continuare prin noi contradicţii, prin noi motive de nemulţumire, până la relevarea unor soluţii superioare, ce se înscriu într-un plan şi mai înalt al existenţei. Ideea

vieţii, a scopului pentru care trăieşte, a raţiunii care să justifice zbaterea şi lupta sa pe acest pământ provoacă în sufletul eroului o permanentă îndoială şi şovăire, până în clipa în care răspunsul suprem avea să fie găsit.
Această frământare fără răgaz a fost materializată în roman prin atracţia somnambulică a eroului spre lumină. Asistând la execuţia lui Svoboda, Apostol Bologa nu-şi poate dezlipi ochii de pe faţa osânditului, de la privirea lui mândră, în care ardea parcă flacăra unei izbânzi,

a unei mântuiri. Privirea lui Svoboda îl va urmări apoi ca o obsesie.
Aceeaşi flacără - îi mărturiseşte Klapka - lumina şi în ochii camarazilor cehi, cu care încercase să dezerteze, dar pe care îi trădase în ultimul moment, dintr-un acces de laşitate. Privirea extatică izvorăşte şi din ochii ţăranilor din Lunca, spânzuraţi de crengile unei păduri, suspectaţi fiind de acţiune de spionaj. In această lumină ce izvorăşte din privirile tuturor, Bologa citeşte răspunsul ia întrebările care îl torturau şi pe el, im liman de linişte, mântuirea. Nu întâmplător, prin urmare, eroul - ajuns şi el în aceeaşi situaţie, cu ştreangul în jurul gâtului - va primi moartea cu aceeaşi paradoxală bucurie, cu o linişte plină de încredere; pentru el, problema vieţii şi a morţii găsise deja o dezlegare, conştiinţa lui se eliberase de întrebările chinuitoare.

Foarte subtilă din punct de vedere artistic ni s-a părut şi confruntarea cu reflectorul ruşilor, cu care bateria austro-ungară ducea o luptă înverşunată, de mult timp. încăpăţânarea luminii de a rezista la tirul obuzelor îl determină pe Bologa să presimtă aici un izvor asemănător cu cel al credinţei, care învinge toate încercările şi sfidează toate îndoielile. De aceea, în adăpost, cu câteva clipe înainte de a ordona bateriei să deschidă focul, el îngână, inconştient, întinzând braţele înainte, spre raza ce tocmai îl prinsese în focarul ei: "Lumină!... Lumină!".
însemnarea lui Liviu Rebreanu cu privire la cele trei etape în evoluţia lui Apostol Bologa pune în evidenţă faptul că, după Ioan Slavici, autorul *Pădurii spânzuraţilor* este cel de al doilea mare spirit al literaturii epice transilvănene ale cărui opţiuni merg nu spre codul moral al *datoriei* - pe care mulţi îl consideră cel mai reprezentativ pentru eticisrnul ardelenesc -, ci spre legea *iubirii.* După cum am mai arătat, Ioan Slavici îşi mărturisea - în *Fapta omenească* - marile sale rezerve faţă de principiul *datoriei* ("Nici o faptă nu poate să fie rezonabilă şi, prin urmare, nici bună dacă nu e săvârşită cu toată mulţumirea. Şi nimenea nu poate să fie *"dator'* a săvârşi vreo faptă care nu e rezonabilă şi, prin urmare, nici bună. Dacă vrei dar, datoria, aşa cum o înţelegi tu, nu e datorie" - p.294), opunându-i, în schimb,

principiul *iubirii* ("Pentru acela deci care este pătruns cu desăvârşire de iubire, 'timpul fericirii' nu încetează niciodată" - p.344).
Poziţia lui Liviu Rebreanu se apropie însă, sub foarte multe aspecte, şi de crezul moral al lui Lev Tolstoi; există atâtea detalii care corespund, de la un scriitor la celălalt, încât suntem îndreptăţiţi să presupunem că Liviu Rebreanu avea nu numai lectura romanelor *Război şi pace* şi *Anna Karenina* (se ştie că pe primul a încercat chiar să-1 traducă), ci şi a cărţilor de doctrină ale lui Tolstoi (existente şi în traducere franceză, dar şi în versiune românească; Rebreanu nu ştia limba rusă). Mă refer la răsunătoarele profesiuni de credinţă ale rebelului de la Iasnaia Poliana, intitulate *Confesiunile mele* şi *In ce constă credinţa mea.* In cele ce urmează, vom descrie lungul drum spre ziuă pe care îl parcurge Apostol Bologa, urmărind, în paralel, şi felul în care aceasta căutare se desfăşoară în biografia spirituală a lui Tolstoi.
Apostol Bologa, copil fiind, a fost crescut de o mamă bigotă, care i-a insuflat o stare de spirit mistică, pregătindu-i sufletul pentru iubirea infinită a unui Dumnezeu nelămurit. La vârstă crudă - la şase ani - Apostol, în timp ce rostea o rugăciune, are impresia că 1-a văzut pe Dumnezeu. Din întreaga imagine ce i s-a arătat, nu reţinuse însă decât o privire nemăsurat de blândă şi de dulce, care i se insinuase în toate ascunzişurile sufletu-

lui. Prima formă a credinţei, născută din reprezentări infantile asupra vieţii, se identifică prin urmare şi ea cu iubirea; iar experienţa iubirii îl umple de o fericire copleşitoare, de un sentiment de mare împlinire: "sufletul îi era atât de plin de fericire, că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo, privind minumea dumnezeiască..." *(Pădurea spânzuraţilor,* 1956, p.45).

Eroul posedă aşadar dintru bun început marile răspunsuri, dar sufletul său nu era încă suficient de matur pentru a păstra această cucerire preţioasă; de altfel, el o va pierde la cea dintâi încercare mai grea la care îl va supune viaţa.
Lev Tolstoi mărturiseşte de asemenea că, înainte de faza lui nihilistă, înainte de marea criză a lipsei de credinţă, avusese o primă experienţă mistică în copilărie, când - studiind învăţătura creştină - se simţise atras în special de acea latură a ei în care se propovăduieşte iubirea pentru semeni şi în care se cere răsplătirea cu bine a răului suferit din partea cuiva. In sufletul unui copil, aceste noţiuni se legau, fără îndoială, de fapte minore, nereprezentative cu adevărat pentru problema vieţii. Pe măsură ce experienţa copilului se va îmbogăţi, vor apărea şi încercările grele şi cu mult mai semnificative, care vor genera supremele îndoieli.
0 astfel de înercare înseamnă pentru Apostol Bologa moartea tatălui său. Nu îl preocupă atât misterul fizic al morţii, cât chestiunea dreptăţii; losif Bologa îşi

închinase fiecare clipă a vieţii sale unui ideal înalt, pe care îl urmărise cu o consecvenţă ireproşabila - şi iată că, dintr-o dată, el nu mai este. Mintea copilului este şocată de contrastul dintre strădania umană de a imprima un sens propriei existenţe, pe de o parte, şi lipsa obiectivă de sens a acesteia, pe de alta. "De ce?" -se întreabă Apostol Bologa. Şi "în clipa când a rostit întrebarea, a simţit cum i se dărâmă în suflet, cu zgomot îngrozitor, o clădire veche cu temelii ca rădăcinile stejarului" *(Ibid.,* p.48). In aceeaşi clipă, eroul face remarca îngrijorată că "l-am pierdut pe Dumnezeu"; are impresia că se rostogoleşte într-o prăpastie îngrozitoare, într-un abis şi că "nu se poate opri, nu se poate agăţa de nimic". Sufletul lui Apostol se zbuciumă, "zdrenţuit de îndoieli" şi "sigur că şi-a pierdut rostul în lume" *(Ihid.).*
Pierderea credinţei va însemna, şi în cazul lui Tol-stoi, un moment de adânca descumpănire şi criză, ale cărei simptome sunt descrise în cel de al Vl-lea capitol al *Confesiunilor,* scriitorul nu se va complace însă la nesfârşit în nihilismul acestei etape şi va purcede întru aflarea unor rosturi alternative ale existenţei.
In ceea ce-1 priveşte pe Apostol Bologa, acesta se hotărăşte să urmeze filosofia la facultate, unde se lasă în voia unei pasiuni neînfrânate pentru cunoaştere, îndoielile esenţiale, cele referitoare la sensul vieţii, sunt lăsate deocamdată în suspensie. Se recurge acum la

metode de investigaţie de origine pozitivistă, adică se încearcă a se găsi adevărul "în afară de sufletul omului", pe calea acumulării progresive.de cunoştinţe şi a interdicţiei de a examina marile mistere.
Lev Tolstoi a căutat şi el să lupte împotriva neantului adresându-se mai întâi ştiinţelor experimentale, dar şi celor speculative. In urma unor cercetări îndelungate însă, el va recunoaşte că, atât unele, cât şi celelalte nu dau răspunsuri satisfăcătoare. Atâta timp cât ştiinţele experimentale îşi respectă obiectivele specifice, ele ocolesc problema sensului existenţei. Când încearcă totuşi - printr-o încălcare de domeniu - să o abordeze şi pe aceasta, ele devin "mai vagi şi mai puţin atrăgătoare". Totuşi, activitatea în domeniul ştiinţelor experimentale poate oferi unele sugestii practice de tot interesul, în strânsă legătură cu concepţia organicistă pe care acestea o promovează; Lev Tolstoi deduce de aici principiul moral al subordonării individului faţă de sistem: "Tu, tu eşti o parte a întregului. înţelegând întregul pe cât posibil, şi legea dezvoltării, tu vei înţelege şi locul tău în acest întreg, şi atunci te vei înţelege pe tine însuţi" *(Confesiunile mele,* p.38).
Tot de faza aceasta scientistă, în evoluţia lui intelectuală, se leagă, şi în cazul lui Apostol Bologa, postulatul moral al supunerii faţă de sistem, principiul datoriei, cristalizat în deviza "Apostol e cetăţean"; con-

form noilor sale convingeri, individul nu îşi poate găsi împlinirea, decât în cadrele colectivităţii: "Omul singur nu e cu nimic mai mult decât un vierme, spunea studentul cu o încredere parc-ar fi descoperit piatra filoso-fală. 0 licărire de conştiinţă trecătoare... Numai colectivitatea organizată devine o forţă constructivă, dragă prietene! Singularizat, omul se pierde, pe când într-o colectivitate orice sforţare îşi găseşte locul ei şi toate împreună contribuie la înălţarea fiecărui individ" *(Op. cit.,* p.51).
Trecerea de la prima etapă la cea de a doua nu se săvârşeşte brusc, ci prin eroziuni lente. Astfel, întors la Parva (viaţa în mijlocul naturii - ca element necesar al fericirii, teză rousseau-istă, enunţată de Tolstoi în *Religia mea),* Apostol Bologa observă că "statul, aici, era privit ca un vrăjmaş" *(Ibid.,* p.52). Dar, chiar şi în condiţiile în care încrederea lui în valoarea sistemu lui este foarte serios zdruncinată, **Apostol** Bologa continuă să considere că cea mai bună cale pentru individul izolat rămâne tot aceea a subordonării: "Eu nu afirm că statul nostru e bun... Dar câtă vreme există, trebuie să ne facem datoria...". Altminteri, societatea va fi ameninţată de primejdia "anarhiei" *(Ibid.,* p.52). Poziţia lui Apostol Bologa a ajuns să nu difere prea mult, în acest punct, de cea a mediocrului notar Pălăgieşu.
Măcinat de îndoieli şi conflicte de conştiinţă, Lev

Tolstoi va abandona în scurt timp principiul datoriei, al supunerii faţă de stat; a trăi conform legilor existente şi conform supunerii la tot ceea ce face puternică majoritatea, înseamnă a trăi "o viaţă animală". Omul se defineşte în schimb prin raţiune, prin supunere numai la ceea ce el "socoteşte în fundul sufletului lui ca un adevăr neîndoios" (întreaga discuţie, în cap. XI din *In ce constă credinţa mea).*
Primul pas ceva mai hotărât pe care Apostol Bologa îl face de la primă etapă (centrată pe ideea *datoriei),* la cea de a doua (în care el se defineşte ca *bun român)* se leagă de episodul execuţiei lui Svoboda. Ofiţerul ceh săvârşise o trădare faţă de stat, încercând să dezerteze. Bologa îl judecă, alături de alţii, în Curtea Marţială, şi îl condamnă, cu cugetul împăcat. Este mulţumit de gestul său; după execuţie însă, Bologa este cuprins de incertitudini şi îndoială, stare pe care i-o alimentează şi discuţiile cu camarazii, la popotă. Svoboda a fost vinovat, cu certitudine, hotărârea Curţii Marţiale nu a fost strâmbă. Dar - îl descumpăneşte Gross - omul se află mai presus de legi, "nici o datorie din lume nu-mi poate impune să ucid un camarad" *(Op. cit.,* p.62).
Se înfruntă, de fapt, aici, două coduri morale care l-au preocupat îndeaproape şi pe Tolstoi. Noutatea pe care a adus-o învăţătura lui Cristos, afirmă el în *Religia mea,* constă în opoziţia faţă de legea lui Moise.

Aceasta din urmă se întemeia pe principiul "ochi pentru ochi, dinte pentru dinte". Din ea au izvorât acele instituţii omeneşti care sunt tribunalele. In ele, oamenii erau chemaţi pentru a fi pedepsiţi, în funcţie de vina ce li se găsea. "Legea divină" însă, legea propovăduită de Cristos, se întemeia pe iubire şi pe iertare, pe milă şi pe bunătate. De aceea, "omul care judecă (adică "judecătorul" - n.n., L.P.) nu poate fi îndreptăţit pentru ceea ce face". In consecinţă, povaţa cea mai importantă a învăţăturii creştine suna astfel: "nu condamnaţi în judecată la pedepse". Se înfruntă de fapt, în consideraţiile lui Lev Tolstoi, două coduri morale opuse: pe de o parte acela al disciplinei şi al obedienţei, iar, pe de altă parte, acela al iubirii.
Revelaţia acestui principiu al *iubirii* se produce însă, în cazul lui Apostol Bologa, în trepte: lecţia pe care el trebuie să o înveţe mai întâi este că, mai presus de orice idee de datorie, se află o lege a iubirii pentru cei de acelaşi neam. Presimţirea acestui adevăr, Apostol Bologa o are privind în ochii lui Svoboda, care "cu privirea lucitoare, cu faţa albă şi luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare" *(Ibid.,* p.34). Urmează apoi mesajul descifrat în vorbele şi privirea lui Cervenco: "Suferinţă ne trebuie, multă, imensă... Numai în suferinţă

creşte şi rodeşte iubirea cea mare, cea adevărată şi cea biruitoare..." *(Ibid.,* p.67). Apostol

Bologa începe însă cu adevărat să devină un om nou, un om al iubirii, în împrejurarea în care Klapka i se destăinuie, îi mărturiseşte ruşinea care îl apăsa, taina pe care voia să o ascundă de oricine altcineva. Lui Bologa, pe buze i se ridicau cuvinte bune, calde, însă noutatea sentimentului îl mai speria, ca o primejdie: "In ureche îi răsunau cuvintele bune, tulburătoare, care totuşi îl înspăimântau ca şi când l-ar fi târât spre o primejdie" *(Ibid.,* p.72). Convertirea se va produce însă efectiv de-abia într-o seară, când îl ascultă pe Petre, ordonanţa sa, şi are impresia că "într-însul s-a întruchipat toată Parva, toţi cei care vorbesc româneşte" *(Ibid.,* p.83). Şi atunci, brusc, ca într-o iluminare, află "mântuirea", găseşte dezlegare la toate întrebările de până atunci; ne mai ştiind ce face, murmură "cu glas de fericire: Petre, Petre, fratele meu... nădejdea mea". Transformarea s-a petrecut sub ochii noştri; din bun cetăţean, eroul a devenit un bun român. Ceea ce nu-i dădea conştiinţa datoriei faţă de stat, îi va da iubirea frăţească faţă de neam: "Şi se bucura simţind că primenirea lui sufletească, oricum o răsucea, îi încălzea inima, pe când vechea 'concepţie', pentru care douăzeci şi şapte de luni şi-a primejduit viaţa, a fost veşnic severă ca o mamă vitregă" *(Ibid.).*
Prilejul de a-şi pune la încercare noua sa credinţă nu întârzie să i se arate lui Bologa; mutat pe frontul românesc, el nu mai are de ales: decât să lupte cu cei de

A

acelaşi neam şi sânge, el se decide să "trădeze", să dezerteze la inamic. A dezerta i se păruse cândva un gest condamnabil, o încălcare a principiului loialităţii faţă de stat; acum, dimpotrivă, are argumente care să-i justifice hotărârea. într-o discuţie cu Varga, acesta intuieşte intenţiile amicului său şi îi aminteşte de legământul pe care îl făcuse, de jurământul de credinţă faţă de armata austro-ungară. Bologa dă însă o replică zdrobitoare: e-xistă o datorie cu mult mai înaltă, există o credinţă superioară ("datoria cea adevărată") şi numai aceasta îi poate porunci lui ce trebuie să facă. "Am însă o credinţă vie în suflet... asta da! Şi dacă ea îmi va porunci să trec... să... dezertez la inamic, la inamicul vostru, nu voi ezita nici un moment a-mi face datoria cea adevărată..." *(Ibid.,* p.133). De fapt, nu în jurul noţiunii de "datorie" se cristalizează noul crez moral al personajului, ci în jurul principiului *iubirii.*
Aşa cum spuneam, însă, înţelesurile acestui principiu vor fi aşezate, în cele din urmă, de erou, pe o treaptă şi mai înaltă; împrejurarea care îl pregăteşte pentru marea descoperire este - evident - iubirea pentru Ilona. Ţărancă simplă, fată de gropar, Ilona prilejuieşte sufletului rafinat de civilizaţie al eroului o regăsire a izvoarelor primitive ale vieţii: "eu cred" - mărturiseşte Apostol Bologa - "că civilizaţia a falsificat pe om şi 1-a înrăit". Redescoperirea felului natural de a fi îi uşurează

eroului căutarea, îi scurtează drumul spre ţinta finală, unde se află *iubirea universală.* Să ne amintim că Tol-stoi, pentru a se apropia de credinţa cea adevărată, a simţit nevoia - rousseau-istă - de a părăsi "viaţa mondenă, recunoscând că ea nu este viaţă, ci numai o imitaţie"; pentru a intui sensul vieţii, urmează să te reîntorci la natură, să te apropii de viaţa "adevărată" (v. *Confesiunile mele,* cap. XIII). Astfel, într-o zi ploioasă a concediului de la Parva, Apostol Bologa recunoaşte că, în ciuda legăturii sale cu Marta, el nu gustase până atunci din "iubirea adevărată, adâncă, mistuitoare", ci se rezumase - fără să-şi dea prea bine seama - la o luptă

eternă, deci la ură "sub diversele ei forme" *(Op. cit.,* p.201). Dragostea faţă de Ilona îl ajută pe erou să se ridice peste pragul unde se oprise sufletul lui până atunci; Bologa realizează, astfel, că iubirea exclusivistă, iubirea doar pentru cei de un neam cu tine înseamnă totuşi un mod de a-ţi limita sentimentul, în vreme ce el aspiră "să îmbrăţişeze lumea întreagă, să plângă de bucurie şi să împartă lacrimile cu toţi oamenii" *(Ibid.,* p.203). In felul acesta, "eul cel bun" al eroului a fost în sfârşit eliberat de toate învelişurile care îl ţineau prizonier.
Legea iubirii universale înseamnă, în esenţă, strădania de a converti şi ura în iubire; este ceea ce Apostol Bologa înţelege pe deplin, atunci când el încearcă să
51
se împace cu Pălăgieşu sau cu Marta. Modelul suprem, în această direcţie, îl oferă însă Andrei Bolconski, atunci când se hotărăşte să îl ierte pe Anatol Kuraghin pentru jignirea adusă, iar pe Nataşa pentru infidelitate: "Am încercat atunci" - îşi aminteşte prinţul Andrei -"simţământul acela al iubirii care este însăşi esenţa sufletului şi care renunţă la obiect. încerc şi acum fericirea dragostei. Să-ţi iubeşti aproapele, să-ţi iubeşti vrăjmaşii; să iubeşti totul, să-1 iubeşti pe Dumnezeu în toate manifestările lui" *(Război şi pace,* 1955, III, p.303). Ca şi în cazul lui Ioan Slavici, în opera lui Li viu Re-breanu eticismul ardelenesc tinde să se înscrie (contrar unei credinţe îndeajuns de răspândite) nu atât pe coordonatele unui principiu al datoriei, al cumpătării şi al cuminţeniei (principiu abandonat în termeni cât se poate de expliciţi), ci mai degrabă pe coordonatele unui principiu al iubirii.
52

PAVEL DAN

Coduri epice în proza ardelenească. Atât Pavel Dan, cât şi Liviu Rebreanu - prozatori ce se înscriu pe linia "realismului popular", promovat, încă de la sfârşitul veacului trecut, de Ioan Slavici - arată o simptomatică preocupare pentru forma epică a epopeii, ceea ce face din ei exponenţi mai degrabă ai spiritului clasic, decât ai unui spirit burghez.
Obsesia epopeii nu îi este străină nici lui Pavel Dan; deşi scrise cu mare acurateţe, povestirile sale cu subiect citadin rămân, totuşi, net inferioare celor cu subiect luat din lumea satului. In acestea din urmă, Pavel Dan pare să fi aflat atât tonul, cât şi procedeele care i-ar fi permis - aşa cum, de altminteri, şi plănuia - elaborarea unei mari lucrări epice, a unei epopei ţărăneşti (ea urma să poarte titlul: *Ospăţul dracului).* De pe urma unui astfel de proiect au rămas redactate doar câteva fragmente, povestirile *Urcan bătrânul* şi *înmormântarea lui Urcan bătrânul;* dar studiul principalelor procedee compoziţionale, pe care Pavel Dan le întrebuinţează în
53
aceste povestiri, confirmă cu prisosinţă apartenenţa lor la o mare creaţie epică.
Este vorba, mai presus de toate, de procedeul "dublei viziuni", procedeu prea pretenţios pentru cadrul mărginit al unei nuvele; el se potriveşte mai degrabă unor desfăşurări ample, de o cât mai mare cuprindere. Procedeul constă într-o dedublare a planurilor narative; scriitorul aduce evenimentele povestite într-un plan apropiat, creând totodată şi un plan îndepărtat şi contrastiv, al "realităţii stabile", ce are rostul de a produce un efect de linişte şi înseninare; autorul sugerează, dintr-o perspectivă clasică prin excelenţă, că, dincolo de faptele şi de pasiunile personajelor, dincolo de furtunile istoriei, există întotdeauna un plan al veşniciei, până la care zbuciumul oamenilor nu are curn să ajungă.
In povestirea *Urcan bătrânul,* Pavel Dan obţine astfel această dislocare de planuri, prin intercalarea unor descrieri ale cadrului natural; dar, pentru a putea fi mai bine urmărit, comentariul nostru are nevoie de anumite explicaţii preliminare. In centrul povestirii, se află un conflict de familie, un conflict care angrenează, de fapt, trei generaţii succesive; din generaţia cea mai vârstnică face parte Urcan bătrânul şi Anica, nevasta lui. Lor li se datorează marea avere a Urcăneştilor, dobândită însă prin mijloace dintre cele mai insolite; Urcan bătrânul devenise "gazdă mare" mai mult din cerşit (plecase ade-

sea, cu desagii în spinare, şi îmbrăcat cât mai zdrenţăros - chiar şi după ce se îmbogăţise - prin satele risipite în Câmpia Ardealului, cerând de pomană) şi din hoţie! Cea de a doua generaţie se compune din Simion (feciorul celor de dinainte) şi Ludovica; ei au sporit considerabil bogăţia Urcăneştilor, folosind aproximativ aceleaşi mijloace, însă au neglijat să-1 determine pe bătrân să intabuleze pământul pe numele lor. In sfârşit, cea de a treia generaţie este alcătuită din Vaier (fiul celor de mai sus) şi Ana lui Triloiu; Vaier are inspiraţia de a dobândi mai devreme ceea ce i s-ar fi cuvenit şi, profitând de lipsa de promptitudine a propriilor părinţi, va încerca să-şi convingă bunicul să-i treacă pământul direct pe numele lui. In "planul apropiat" al povestirii, scriitorul va urmări desfăşurarea acestui conflict nimicitor, progresele urii şi ale vrajbei; din când în când însă, personajele vor deveni atente la "cadrul natural", vor avea, cu alte cuvinte, revelaţia unui alt plan de viaţă. Efectul -asupra eroilor înşişi - va fi (după cum arătam, la început) de evidentă înseninare: " Ludovica se aşeză pe marginea şanţului, să se desculţe. Dealul era mare, şi ea venise repede. Era la prânz, dar soarele încă nu se arătase. Cerul era acoperit cu nori; la răsărit se înroşise: semn de vânt. Porumbul sta drept, cu frunzele ude, pleoştite, ca nişte moşnegi cerşetori care aşteaptă pomană. Deasupra pădurii Cocului zbura o ţarcă, încolo, totul era

tăcut, împietrit. în sufletul femeii se revarsă liniştea de afară. Pe încetul, fapta rea îşi pierdea ascuţişurile, nu o mai împungea în suflet, o vedea ca pe orice altă faptă omenească. Pe Ana o uitase, şi Vaier era copilul ei; un copil ca toţi copiii, de aceea face prostii împotriva părinţilor". Procedeul acesta al "dublei viziuni" este caracteristic pentru dimensiunea epopeică, el nu lipseşte din nici o încercare de asemenea factură; poate fi invocat, în această direcţie, un exemplu celebru, acela, al "cerului de la Austerlitz", a cărui revelaţie o are prinţul Andrei Bolconski, în romanul *Război şi pace.*

Procedeul "dublei viziuni" va fi folosit de Pavel Dan şi în povestirea *înmormântarea lui Urcan bătrânul;* şi de data aceasta, cel de al doilea plan al naraţiunii are drept funcţie să furnizeze un fel de contrapunct al acţiunilor umane şi al violenţei. Personajul va avea, pentru un scurt moment, sentimentul deşertăciunii; printr-o astfel de stare trece, de pildă, Siniion, la moartea părintelui său: "Cântecul curgea mereu, plângător. Moartea, ascunsă între oameni, sufla în lumânări. Lângă sicriul tatălui său, în locul obişnuit al bătrânului, firea slabă a lui Simion, cojită la suprafaţă de rachiu, se topea îndată. Nu era atât părerea de rău, cât un simţământ vag, copleşitor de zădărnicie a lucrurilor omeneşti, simţământ care, în faţa morţii, apasă totdeauna pe suflet. Când îţi mor părinţii e mai greu, căci
de-acum îţi vine ţie rândul. Şi Simion se gândea... Iată-1 bărbat în vârstă, îl chinuie răceala, şi când vorbeşte îi sună pieptul ca toba; ca mâine o să-i vie şi lui rândul. Cei rămaşi îl vor îngropa şi pe el tot astfel, cu plânset şi lumânări. Apoi îi vor împărţi pământurile, sfădindu-se: fiecare va zice că celălalt a luat mai mult. CojMii deveniţi bărbaţi îşi vor trăi viaţa; când le va albi mustaţa şi li se vor îngreuia oasele, durându-i, cum îl dor acum pe el, într-o bună zi vor închide ochii. Cântecul clopotelor o să se reverse peste sat trei zile, oasele or să fie aşezate în pământ, şi oamenii îşi vor aminti de ei din ce în ce mai
rar

Pavel Dan a murit înainte chiar de a fi împlinit treizeci de ani; nu a avut vreme să îşi scrie marea lui operă, *Ospăţul dracului* Judecat însă fie şi numai prin povestirile pe care a apucat să le scrie, Pavel Dan se impune în primul rând prin viziunea clasică pe care a adus-o în proza literară a Transilvaniei.

TITUS POPOVICI

Intre poncif ele epocii şi "imoralism". Romanul lui Titus Popovici *Străinul* (1955) rămâne una din cărţile capitale ale deceniului al şaselea; meritul ei este întâi de toate unul de ordin estetic şi constă în încercarea de a evada din schematismele epocii.

în *Rondul de noapte,* Mircea Iorgulescu releva, cu multă justeţe, existenţa - în opera lui Titus Popovici -a unor elemente simplificatoare, comune, de altminteri, unei întregi generaţii de scriitori: "Nota fundamentală comună o dă spectaculosul exterior: eroii sunt lipsiţi de viaţă personală, transformaţi în semne ale unei realităţi văzută sub latura ideală, existenţa lor se află sub determinarea strictă a faptelor la care participă în calitate, nu de factori determinanţi, ci de factori determinaţi" *{Op. cit.*, p.100).

Un anume schematism funcţionează, nu încape îndoială, în opera lui Titus Popovici, dar acesta are, în general, un caracter mult mai atenuat decât la alţii; fiindcă scriitorul posedă, totuşi, o inepuizabilă cunoştinţă

a concretului, o cultură inegalabilă în privinţa a-numitor medii sociale (îndeosebi în ceea ce priveşte viaţa "inteligheţiei" ardeleneşti). *Străinul* lasă, în consecinţă, impresia unei opere de o foarte puternică autenticitate.

Pe de altă parte, romanul lui Titus Popovici se abate de la norma curentă a unei naraţiuni obiective, şi - asemeni altor două opere proeminente ale epocii: cele două romane ale lui G. Călinescu, *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* - construieşte un discurs de o factură pronunţat personală, ceea ce nu poate conduce, încă o dată, decât la o sporire a impresiei de naturaleţe şi de autenticitate.

Dar nu numai în plan strict estetic, ci şi sub raportul codurilor etice propuse în roman, întâlnim acelaşi amestec de conformism şi de atitudini mai puţin ortodoxe.

Scriitorul pare să împărtăşească, din punctul acesta de vedere, acuzaţiile pe care epoca le aduce în general la adresa intelectualităţii, considerată îndeobşte ca o clasă lipsită de vocaţia faptei, predispusă să întoarcă mereu lucrurile pe toate feţele şi având, în consecinţă, un comportament şovăitor şi steril. Astfel de învinuiri pot fi auzite, în romanul *Străinul,* din partea, de pildă, a lui Schwartz: "Ştii ce e interesant în ţara asta? Imposibilitatea intelectualilor noştri de a trage concluzii, orice fel de concluzii. Se zbuciumă, meditează, schiţează

un mic gest - şi asta rareori - pe urmă capitulează". Eroii chemaţi să ilustreze această funciară incapacitate de acţiune sunt, în primul rând, Alexandru Suslănescu şi Lucian Varga; pentru amândoi, cultura înseamnă un refugiu şi un mijloc de sustragere de la acţiune.

In opoziţie cu această stare de lucruri, *Străinul* propune o morală a acti vişinului şi a angajării politice; la suprafaţă, aceasta îmbracă forma "activităţii revoluţionare", forma luptei împotriva unei "societăţi nedrepte". Convertirea la această religie a faptei este ilustrată în roman chiar de protagonist, de Andrei Sabin însuşi, mai ales prin gestul său de nesupunere formală, care va şi duce deîndată la eliminarea lui şcolară.

Dar, sub masca aceasta, a "activităţii revoluţionare", scriitorul izbuteşte să insinueze elemente, ce e drept, înrudite, dar provenite **dintr-o** zonă ideologică străină, aceea a "imoralismului" gidean, pentru care este tipic principiul "sincerităţii", al gestului neconvenţional, al gestului care pune capăt minciunii sociale şi ipocriziei. Astfel, pentru Andrei Sabin, societatea nu este altceva (iar aprecierea lui ţine, categoric, mai degrabă de morala gideană, decât de cea marxistă), decât "o adunătură de imbecili care se tolerează şi se mint unul pe celălalt". Iar, în jurnalul lui Andrei Sabin, pot fi întâlnite fraze ce par preluate aidoma din jurnalul lui Lafcadio Wluiki, protagonistul din *Pivniţele Vaticanului:* "Ipocrizia mă

scârbeşte mai mult decât orice. E un chin pentru mine să vorbesc la ora de religie despre dumnezeul unic în trei ipostaze, fără să strig că eu nu cred în toate astea". Idealul şi deviza eroului va fi, în consecinţă, aceea, tipic gideană, a sincerităţii liminare, deviză materializată printr-un cunoscut citat shapespearean: "Mai presus de orice, să-ţi fii credincios ţie însuţi. Şi aşa cum ziua urmează nopţii, nu vei putea trăda pe nimeni". Atunci când Schwartz îl întreabă de ce a săvârşit faimosul său gest nonconformist, al compunerii şcolare cu caracter antirăzboinic, Andrei Sabin răspunde, din nou, într-un limbaj gidean: "Ca să fiu eu însumi". Mai mult: este limpede că eroul împinge morala sincerităţii până la ultimele ei consecinţe, până la o filosofie a "actului gratuit" , a gestului cu desăvârşire spontan şi liber de orice cenzură; unui asemenea gest îi datorează Andrei Sabin cunoştinţa cu Sonia. Fapta lui, fără să fie propriu-zis o crimă (ca în *Pivniţele Vaticanului),* se înscrie, nu încape îndoială, într-o sferă a "actului gratuit": "Intr-o după-amiază din primăvara aceluiaşi an, Andrei se plimba cu Teddie şi cu alţii pe mal. Mureşul crescuse, curgea mâlos, acoperit de spune şi zburaturi de lemn, purtând găini şi câini înecaţi. - Cine înoată până la mijloc şi se întoarce are de la mine o sticlă de şampanie, spuse Teddie. Intr-o clipă, Andrei se dezbrăcă şi sări în apa rece ca ghiaţa".
61
Prezenţa unor astfel de elemente, aparţinând codului moral gidean al "sincerităţii", în romanul lui Titus Popovici, este surprinzătoare nu numai din perspectiva ideologiei dominante a epocii, dar este surprinzătoare şi din perspectiva codurilor tradiţionale ale eticismului ardelenesc. E adevărat, nu s-ar putea spune că, la Ioan Slavici, ori la Liviu Rebreanu, principiul "datoriei" s-ar fi aflat la mare preţuire; dar abandonarea acestui principiu nu a dus, la nici unul dintre aceştia, la un nihilism de factură gideană. Codurile morale ale "sincerităţii" îl situează pe Titus Popovici mai puţin în prelungirea unor tradiţii ale literaturii transilvănene, şi mai mult într-o filiaţie a generaţiei "trăiriste" (din rândurile căreia îl avem în vedere, întâi de toate, pe Mircea Eliade, cel din *Isabel şi apele diavolului,* ori din *Huliganii).*
62

ALEXANDRU IVASIUC

0 dilemă ontologică între apollinic şi dionysiac. Sub raportul problematicii, romanele de început ale lui Al. Ivasiuc se situează în mod vădit în sfera de iradiere a literaturii lui Andre Malraux; fenomenul investigat aici de scriitor este în chip precumpănitor unul de natură ontologică, chiar dacă nu sunt pe de-a-ntregul ignorate anumite reflexe ale acestuia pe latură socială.
Al Ivasiuc înţelege şi reprezintă fenomenul fiinţării (asemeni lui Malraux, din *Cuceritorii* sau din *Calea Regală)* ca o unitate a contrariilor, ca pe un echilibru adesea instabil între un principiu formal, pe de o parte, şi pura energie vitală, pe de alta. Majoritatea personajelor sale sunt marcate, în general, de o puternică spaimă de viaţă, ceea ce le obligă cel mai adesea să caute un refugiu în stabilitatea structurilor, a formelor ontologice; pe măsură însă ce ele izbutesc să înfrângă şi să depăşească această paralizantă spaimă de a fi, are loc o descătuşare (la început timidă, apoi spectaculoasă) a energiilor vitale.
63
In *Vestibul* (1967), de pildă, eroul principal al naraţiunii, doctorul Ilea, apare la început ca un partizan fanatic al principiului formal; faptul se explică printr-o întâmplare traumatizantă pe care el a trăit-o în copilărie, întâmplare care i-a relevat efectul catastrofal pe care îl poate avea descătuşarea, pierderea controlului şi a stăpânirii de sine, neîngrădirea. Această nefericită întâmplare 1-a marcat definitiv şi durabil pe erou, ea a devenit un fel de "matrice comună a multor experienţe ulterioare"; doctorul Ilea a rămas cu o imensă spaimă faţă de energiile fals îmblânzite ale vieţii, ceea ce îl transformă, cum spuneam, într-un avocat al principiului formal, îngrădirile riguroase şi stabilitatea structurilor formale constituind pentru el o garanţie de securitate: "Formele, formele mele aş putea să spun, nu sunt decât nişte îngroşări pe o

rnasă fluidă şi continuă, în vibraţie muzicală". Eroul se apără de angoasă (angoasa de a fi) prin chiar profesiunea pe care şi-a ales-o: doctorul Ilea este neuromorfolog, se ocupă deci cu studiul celulei nervoase, cu o structură stabilă: "Iiitr-adevăr, forma rămâne schema ideală în care se convertesc toate aceste substanţe. împotriva acestor autodistrugeri există totuşi un punct de rezistenţă". Personajul romanului suportă însă, în cele din urmă, sub influenţa unei puternice pasiuni pentru o tânără studentă, o **transformare** radicală, o vindecare de fapt de spaima de a fi, o vinde-

care de anxietate; normalitatea înseamnă, la Al. Ivasiuc, echilibrul dialectic al celor două laturi contrarii.

Următorul roman al lui Al. Ivasiuc, *Interval* (1968), reia această problematică, adâncind-o şi nuanţând-o; Ilie Chindriş, precum şi Petru, trăiesc cu aceeaşi intensitate angoasa de care era stăpânit şi doctorul Ilea. Viaţa nesupusă nici unei îngrădiri, nici unei limitări, nici unui principiu formal, viaţa deci care se desfăşoară într-un regim de libertate absolută, se transformă - din punctul lor de vedere în forţă de distrugere. Cu totul remarcabil, în această direcţie, episodul secetei, al nebuniei colective, istorisit de Petru. Salvarea trebuie căutată - argumentează Petru - într-un principiu de îngrădire, de limitare: de aici şi elogiul pe care el i-1 aduce constructorului, lui *homo edificator.* "Singurul om pe care-1 pot accepta este *homo edificator,* pentru că numai el trebuie să ţină seama de lucruri aşa cum sunt". In formulările lui Petru, opoziţia dintre "formă" şi "energie vitală" are să se specifice ca opoziţie între o "obiectivitate" impersonală, pe de o parte, şi "subiectivitatea" eului, pe de alta; construcţia - afirmă el, dezvoltând teoria lui "homo edificator" - "era ceea ce depăşea eul, ceea ce era impersonal în el". Orice creaţie umană are drept ţel să înalţe un edificiu obiectiv, să impună o structură: "rezultatele trebuiau să fie dincolo de el, impersonale, conforme numai legilor manifeste, regulilor obiec-
^

tive". Pe scurt, orice construcţie trebuie să reprezinte "înfrângerea subiectivităţii proprii". Aceeaşi tendinţă de a integra şi de a supune subiectivitatea unui sistem obiectiv o are şi Ilie Chindriş; personajul se mărturiseşte mai mult indirect, printr-o pildă, prin admirabila po-vestire despre Anastasie Crimca, un erou de Renaştere, care s-a dovedit incapabil "datorită subiectivităţii sale, a nerăbdării, sau din cine ştie ce motive ce nu interesează, să înţeleagă adevărata lege". In cazul lui Chindriş însă, observăm, pe de o parte, tendinţa de a transfera această problematică ontologică pe latură pur socială, iar, pe de altă parte, tendinţele mai degrabă conservatoare ale personajului, înclinaţia lui de a se refugia şi de a rămâne în sistem.

De o dilemă ontologică, la una socială: între ordine şi anomie. Cunoaştere de noapte (1969) este, într-un anume sens, un roman proustian, un roman despre "intermitenţele inimii"; aşa cum, pentru eroul din *In căutarea timpului pierdut,* moartea bunicii rămâne multă vreme o idee abstractă, o idee de care sensibilitatea protagonistului nu ia cunoştinţă decât mult mai târziu, tot astfel, pentru Ion Marina, moartea iminentă a soţiei sale (care suferă de o maladie necruţătoare) rămâne, la rândul ei, o abstracţiune: "ea nu prindea faţă, rămânea ciudat de abstractă". Personajul trece printr-o lungă şi chinuitoare criză, atunci când îşi dă seama că "nu-şi

putea reprezenta moartea nevestii sale".

Acest fenomen, al "intermitenţelor inimii", este preluat însă şi transpus de scriitor în propriul său sistem conceptual; se observă totodată tendinţa de a muta discuţia din plan ontologic, în plan social. Ion Marina ne este înfăţişat, astfel, în esenţă, ca "un om al datoriei", prin apartenenţa şi supunerea sa absolută la sistem, la anumite mecanisme obiective; ceea ce reiese

şi din instructivul dialog pe care el îl are cu Valeriu Trotuşanu. Pentru acesta din urmă, supunerea la marele mecanism social trebuie golită de orice manifestare a subiectivităţii, trebuie să devină un simplu act de disciplină: "Bine s-a făcut, aşa era necesar, aşa trebuie să se procedeze (...). Există nişte motive în plus, pe care nu ţi le pot spune, motive bine gândite, care ne depăşesc pe amândoi. Ăsta e *adevărul adevărat,* există undeva nişte raţiuni superioare, bine cântărite".
Carenţele de sensibilitate ale personajului, incapacitatea lui de a reacţiona afectiv la moartea soţiei, se explică, în ultimă analiză, tocmai prin exerciţiul îndelungat pe care el îl face de renunţare la sine, în favoarea sistemului. Bine învăţată, lecţia renunţării la sine nu poate duce - consideră Al. Ivasiuc - decât la dezumanizare.
Cu *Păsările* (1970), Al. Ivasiuc - impresionat de obiecţiile şi rezervele unei părţi a criticii - abandonează
67
în bună măsură formula epică pentru care optase în cărţile anterioare, formula " romanului-eseu", făcând acum apel la un discurs epic de factură ceva mai tradiţională, cu multă acţiune, cu o anecdotică mult mai spectaculoasă. Unele comentarii însă (Mioara Apolzan) pun la îndoială justeţea unei astfel de încadrări - a prozei **din** prima etapă - în categoria "romanului-eseu"; şi nu fără un anume temei. Există în realitate prea puţine pasaje cu adevărat "discursive" în romanul *Vestibul,* de **pildă** (cel mai incriminat dintre toate, deşi ne aflăm, poate, dinaintea capodoperei scriitorului); ceea ce trece drept pasaj "discursiv" este de fapt investigare a unui conţinut concret de conştiinţă. Pasajele acestea "discursive" sporesc întotdeauna cunoaşterea de sine a personajului, ceea ce produce modificări adânci ale comportamentului său. "Discursul" nu are, aşadar, o existenţă estetică parazitară, el deţine, dimpotrivă, o funcţionalitate dramatică evidentă. Or, formula "romanului-eseu" presupune tocmai o de-dramatizare, pe seama dezvoltărilor eseistice; literatura lui Al. Ivasiuc nu cade într-o astfel de extremă.
Sub aspectul problematicii, *Păsările* preia dihotomia eternă a creaţiei lui Alexandru Ivasiuc, formulând-o, acum, ca opoziţie dintre "ordine" şi "anarhie", aplicate la o sferă a existenţei sociale; "ordinea" constă, din acest unghi, într-o riguroasă organizare ierarhică, "a ordona"
68
ALEXANDRU IVASIUC
înseamnă de fapt, aici, "a subordona". Orice ierarhie emană, în consecinţă, un salutar sentiment de securitate, aşa cum subliniază şi Mateescu, unul din personajele cele mai lucide ale romanului: "Eu n-aş ezita nici o singură clipă, nici o singură clipă. Şi nu din dorinţă ieftină de parvenire, nu, ci din marele sentiment de siguranţă pe care ţi-1 dă ierarhia". Prin ierarhie, este exorcizată teama că "totul este cu putinţă"; ierarhia aduce cu sine o "demonstraţie a limitelor". Ca şi în *Cunoaştere de noapte* însă, romancierul simte primejdia pe care o reprezintă spiritul de subordonare absolută; acesta este ilustrat de Cheresteşiu, devenit un simplu instrument, care a renunţat la pretenţia elementară de a înţelege, pretenţia consimţământului: "Primesc şi eu ordine şi le execut, fiind convins că aşa e bine. Eu nu ţin toate firele în mână şi nici nu le cunosc (...). Sunt lucruri, ţine minte, ăsta e esenţialul, care trebuie făcute, pe care nu le înţelegem pe deplin, în fiecare clipă, dar nu ne pot fi explicate, nu avem căderea". Soluţia existenţială preconizată de scriitor are, ca întotdeauna, un caracter dialectic: a te subordona unei ierarhii, desigur, dar a-ţi putea asuma propriile fapte, a ţi le putea apropria. Oricum, este predestinată eşecului orice tentativă (cum este şi aceea de lui Liviu Dunca) de a denunţa orice dependenţă faţă de sistem, tentativa de a reclama o independenţă absolută.
69
ALEXANDRU IVASIUC
Corn de vânătoare (1972) reuneşte două nuvele absolut excepţionale; nuvela titulară, de

dimensiuni mai reduse, însă de o mare densitate, este o fantezie medievală, avându-1 drept protagonist pe Mihai, "nobil ereditar de Giuleşti". Scurta povestire despre Anastasie Crimca (din *Interval)* anunţa de fapt această spectaculoasă biografie de aventurier, din ţinuturile de nord ale ţării; prin problematică şi soluţii, nuvela aceasta se ataşează însă mai curând romanului *Păsările.* Destinul lui Mihai de Giuleşti este marcat, încă din adolescenţă, de o spaimă acută a haosului social, de o spaimă că totul ar putea fi cu putinţă: "pentru el existau spaime mai mari ca spaima de moarte, pentru că totul se putea întâmpla (...) Era înfricoşat (...) pentru că toate erau pentru el posibile". Un sentiment de securitate îi vor inspira eroului doar structurile ierarhice, cu forţa lor limitativă; tocmai de aceea el se va simţi atras, la început, de rigoarea vieţii monahale. Mihai va intra călugăr, într-o mănăstire dominicană, dar nu pentru multă vreme, întrucât viaţa lumească, cu ierarhiile ei feudale atât de exacte va constitui pentru Mihai o atracţie şi mai puternică. Integrat întotdeauna unui sistem, unei ierarhii, Mihai de Giuleşti ajunge să nu mai fie niciodată el însuşi, suportă un proces de depersonalizare; redescoperirea sinelui are să i-o prilejuiască frica: "Era o nespusă plăcere în gustul sărat al fricii, pe care-1 simţea din nou pe limbă,

era din nou *el* (...), conştient că este el până în ultimul mădular". Reacţia faţă de ideea de sistem, de ritual ordonator al existenţei, devine şi mai intensă în cea de a doua nuvelă din volum, *O altă vedere;* Al. Ivasiuc se află, din nou, aici, într-un domeniu în care se simte perfect: acela al luptei naţionale a românilor ardeleni, cu galeria ei de eroi solemni, cu viaţa lor atât de ordonată, cu marea lor intransigenţă morală, cu deprinderile şi stereotipiile lor de fier. Un astfel de luptător este şi T. M., personajul central al nuvelei; în perioada pe care o petrece în închisoare însă, T. M. ajunge să se dezguste de orice fenomen de regularitate: "ordinea asta matematică, neînsufleţită, i se părea mai rea decât piatra". Criza prin care trece T. M. atinge apogeul, atunci când personajul descoperă caracterul de regularitate chiar şi al limbajului, faptul că şi vorbirea este un sistem, care sufocă viaţa: "Nimic nu putea reţine, dacă nu denumea şi denumirile erau foarte depărtate de lucruri şi semănau oarecum cu cifrele, care la rândul lor semănau cu programul, aidoma şi el celulei". Prin *Corn de vânătoare,* literatura lui Al. Ivasiuc se înalţă din nou la cotele artistice atinse prin *Vestibul.*

Faţă de *Corn de vânătoare,* romanul *Apa* (1973) este o simplă variantă, de o factură ceva mai apăsat comercială; romanul este un studiu al fenomenului de "anomie" socială, de destrămare a ordinii şi a rigorii,

precum şi de instaurare a "posibilului". Situaţie specifică, de altminteri, perioadelor de criză, de prefacere socială, cum este şi perioada din primii ani de după război, perioadă pe care Paul Dunca o caracterizează în termenii următori: "noi trăim în epoca lipsei de lege, când totul e posibil, pentru că nimic nu e interzis". Este extrem de pătrunzătoare, în această ordine, o observaţie pe care Paul Dunca o face în legătură cu oamenii lui Piticu: starea definitorie, pentru ei, este veselia, ca expresie a revărsării neîngrădite a vitalităţii, ca expresia a "poftei de a trăi": "Era o curioasă răsturnare şi apariţie a miezului adevărat care condusese acumularea acestor bogăţii vreme de o sută de ani, lăcomia şi pofta de viaţă". La sfârşitul experienţei lui însă, la sfârşitul promiscuităţii cu oamenii lui Piticu, Paul Dunca va constata că anomie absolută nu există, ca - până la urmă -chiar şi aceste fiinţe neînfrânate vor fi obligate să înveţe o lege, "legea aspră a protocolului şi a poziţiei fiecăruia". După ce *Corn de vânătoare* înfăţişase realitatea sistemului ca pe un infern, iată că *Apa* îi înalţă,- din nou, un elogiu, îi face apologia.

0 carte pasionantă, prin care scriitorul reintră în conul de influenţă al lui Andre Malraux, este romanul *Iluminări* (1975); Paul Achim are (^a şi Manuel, din *Speranţa)* o pasiune violentă pentru putere, o putere înţeleasă nu numai în sensul ei restrâns, social, ci mai

curând larg ontologic, ca aptitudine de a stăpâni şi de a păstra sub control realitatea. 0 subtilă şi clarvăzătoare teorie a puterii face Dinoiu, directorul administrativ al instituţiei pe care o conduce Paul Achim; pentru a putea pune stăpânire asupra realităţii, asupra oamenilor în special, este nevoie - crede Dinoiu - să se elimine orice element din sfera imprevizibilului. Oamenii puterii trebuie să se transforme în luptători pentru un principiu al transparenţei, al clarităţii controlabile, ceea ce Paul Dunca pare să fi izbutit pe deplin: "Dumneata eşti un luptător pentru deplina transparenţă", îl asigură Dinoiu. Ştiinţa puterii trebuie să elimine şi " să conteste orice aspect obscur, în privinţa umanului; Dinoiu devine astfel un adversar înverşunat şi infiexi- < bil al teoriilor "subconştientului" uman: "Psihologii, ei înşişi, au o sarcină mare, nu mai mică decât a dumi-tale: să distrugă ideea nesănătoasă a unui inconştient, magazie de vechituri care ne conduce viaţa". Tot astfel, exerciţiul puterii nu trebuie concurat sau subminat de alte forţe incontrolabile, cum este memoria: "Noi nu ducem o luptă cu uitarea, ci cu amintirea, pentru că numai aşa putem face o lume cu adevărat nouă, care să înceapă de la început, cu oameni toţi născuţi din clipa în care vrem noi. Până şi istoria nu trebuie să fie decât istoria prezentului, a clipei actuale, a adevăratului început, al începutului nostru! Iţi dai seama, tovarăşe

Achim, ce mare sarcină ai? Lovind în blestemata ştiinţă a ciberneticii dumneata, cu marile dumitale calităţi, distrugi fundamentarea teoretică a urmelor trecutului care nu pot fi şterse, permiţi eternul prezent total controlabil". Fireşte, ca şi în celelalte romane ale lui Al. Iva-siuc, va avea loc o "convertire" a personajului principal, a lui Paul Achim, care redescoperă, până la sfârşitul cărţii, realitatea indestructibilă şi seducătoare a ceea ce negase; *Iluminări* se reţine însă mai cu seamă prin critica strălucită a sistemului puterii. Personajul cu adevărat memorabil al romanului ni se pare a fi Di-noiu. Critica sistemului puterii este reluată în romanul *Racul* (1976); problematica puterii primeşte însă aici o deschidere metafizică. Deşi, în punctul său de pornire, cartea poate fi socotită un roman politic; fiindcă evenimentul central al naraţiunii îl constituie o lovitură de stat (acţiunea este plasată într-o ţară fictivă, din America latină). Scopul acestei operaţiuni nu este însă numai unul practic (de dobândire a puterii politice), ci totodată (poate chiar în primul rând) unul teoretic; autorii loviturii de stat (exponenţi, de fapt, ai unei "oligarhii" naţionale) aspiră propriu-zis să se substituie destinului şi să guverneze după un model metafizic. Programul lor politic prevede, astfel, ca un punct esenţial, abolirea noţiunii de "individ" şi înlocuirea ei cu noţiunea de "persoană"; deosebirea constă în aceea că, în vreme ce in-

dividul este socotit o totalitate, care există în virtutea unor drepturi inatacabile, "persoana" este, din contra, doar o realitate fizică, a cărei existenţă nu se întemeiază pe vreun "drept", ci numai pe o clemenţă arbitrară a destinului. Asupra acestei distincţii revine necontenit, în roman, Don Athanasios, eminenţa cenuşie a putchu-lui: "Individualismul, ca teorie, este perimat, şi aici, Don Fernando, nu cred că pot să adaug ceva care să te liniştească. Insă n-am vorbit de persoanele noastre fizice. Ca indivizi, să zicem, suntem pierduţi. Ca persoane, abia acum vom reuşi să ne organizăm supravieţuirea". Ştiinţa puterii, stăpânirea asupra oamenilor cunoaşte un maximum de eficienţă nu atunci când urmează un model raţional, specific uman, ci - indiscutabil - mai degrabă atunci când imită modelul arbitrar al destinului; ştiinţa puterii nu are deci

decât de profitat de pe urma studiului metafizicii. Grupul de putchişti va imita destinul în primul rând printr-o tehnică a misterului; în jocul acesta intră cu voluptate chiar şi Miguel, lungile sale rătăciri pe străzile capitalei având drept rost, între altele, să savureze ignoranţa mulţimii: "Perspectiva unei lumi aflate jos, orbecăind neştiutoare *în timp* ce i se hotăra soarta, redevenită chiar destin, moira, aşa cum o concepeau vechii greci, oarbă pentru cei ce-o îndurau, îi dădu o imensă bucurie şi un sentiment de putere". In esenţă însă, modelul acesta metafizic al puterii constă

într-o tehnică a arbitrarului; ilustrativ este, în această ordine, planul de exterminare pe care îl întocmeşte Don Athanasios. E o listă de persoane ce conţine nu numai adversari politici primejdioşi, ci şi oameni nevinovaţi, aleşi cu totul la întâmplare: "Execuţiile vor avea loc *la întâmplare.* Insist asupra acestui aspect. *La întâmplare.* De asemenea, vor mai fi executate 1000 de persoane. Dintre care 500 de suspecţi şi 500 absolut *la întâmplare,* pe cartiere şi circumscripţii". Ca şi în *Iluminări* însă, personajul cu adevărat memorabil nu este protagonistul însuşi (Miguel), ci un personaj de al doilea plan, Don Athanasios; critica sistemului puterii atinge, în *Racul,* accente radicale.

Al. Ivasiuc este şi autorul unor strălucite eseuri, pe teme filosofice, politice şi literare, reunite în volumele *Pro domo. Realitatea şi valoare* (1972) şi *Pro domo. Eseuri* (1974); demn de toată atenţia este conceptul "radicalităţii", din care scriitorul face un punct fundamental de program. Radicalitatea se leagă, la Al. Ivasiuc, de nevoia de "a căuta rădăcina lucrurilor"; radicalitatea înseamnă aşadar refacere a contectelor cu lumea, înseamnă, implicit, o revoltă împotriva hipertrofiei formelor culturale: "Ortega y Gasset face o analiză a spiritului de criză, şi constată în diferite epoci ale istoriei, o revoltă împotriva complicaţiei excesive a culturii, care încetează să mai ilumineze raporturile directe ale

omului cu lumea".

Cariera literară a lui Al. Ivasiuc s-a încheiat în anul 1977; scriitorul a lăsat în urma sa un monument literar impunător. Câteva dintre cărţile sale sunt capodopere *{Vestibul, Corn de vânătoare).*

Deşi sursele sale filosofice şi modelele literare sunt mai degrabă contemporane, Al. Ivasiuc continuă, totuşi, o tradiţie aproape neîntreruptă a prozei transilvănene, aceea a reflecţiei asupra principiului moral al *datoriei;* şi, ca şi înaintaşii săi, ca şi Slavici sau Rebreanu, Al. Ivasiuc este de părere că împlinirile omului trebuiesc realizate pe cu totul alte căi.

NICOLAE BREBAN

"Suflete tari". Debutul lui Nicolae Breban are loc în anul 1965, cu romanul *Francisca;* această carte reflectă, pe de o parte, standardele estetice şi ideologice ale perioadei precedente, aducând însă, pe de altă parte, anumite elemente de noutate, ce inaugurează marile mutaţii ce aveau să se producă în literatura românească a deceniului al şaptelea.

Francisca este un roman de inspiraţie socială, reven-dicându-se, pe o anumită latură, de la o concepţie marxistă asupra istoriei. Personajele romanului sunt investite cu anumite trăsături de tipicitate, definite aproape în exclusivitate pe linia apartenenţei lor de clasă; familia Franciscăi apare, astfel, ca o familie "tipic burgheză". Ion Cupşa este reprezentativ, în schimb, pentru clasa ţărănească, în vreme ce Chilian şi muncitorul Caramihu posedă toate atributele "omului de tip nou", ale proletarului, "constructor al socialismului".
Tot astfel, destinul acestor personaje este în chip indisolubil legat de dialectica generală a fenomenului social, de traseul istoric pe care .se înscriu clasele sociale

din care ele fac parte. Urcuşurile sau coborâşurile, în viaţa celor mai multe dintre personaje (dar îndeosebi în cazul Franciscăi, al lui Ion Cupşa şi al lui Chilian) sunt determinate îndeaproape de legile materialismului istoric care stabilesc că burghezia, ca şi ţărănimea, ar fi intrat într-un accentuat proces de declin şi descompunere, în vreme ce clasa muncitoare s-ar fi aflat într-un moment de mare avânt şi de plenară afirmare.
Dacă putem, aşadar, vorbi de existenţa a numeroase poncife ideologice şi estetice, în *Animale bolnave,* pe o anumită latură a sa romanul lasă totuşi să transpară şi un punct de vedere heterodox: pe fondul acesta al unei tipologii prin excelenţă socială, se dezvoltă - ca o excrescenţă exotică - şi o altă tipologie, de un ordin diferit şi cu importante reflexe nietzscheene, o tipologie a personalităţii. Avem de-a face de fapt cu dualitatea "caractere tari" vs. "caractere slabe", pe care romanele ulterioare o vor relua şi nuanţa necontenit, eliberând-o cu desăvârşire de poziţia subordonată pe care o avea în *Francisca.*
Din categoria "caracterelor tari", puternice şi independente, fac parte, pe de o parte, Ana Mănescu şi Virgil Petraşcu, cei doi rebeli care înfruntă cu iubirea lor întreaga comunitate, iar, pe de altă parte, Chilian şi Caramihu, muncitori la care socialismul cultivă o conştiinţă de "stăpâni". La cealaltă extremă, se pro-

filează "caracterele slabe", cu înclinaţia de a se supune şi de a se lăsa conduse, cum sunt cele două surori ale Franciscăi - Măria şi Cecilia -, în raport cu puternica personalitate a mamei lor; cum este şi insignifiantul Cornel Mănescu, în raporturile lui conjugale, cel puţin într-o primă fază.
In cel de al doilea roman al lui Nicolae Breban, *In absenţa stăpânilor* (1966), vom reîntâlni câteva "caractere puternice", pe care însă scriitorul le surprinde acum de regulă dintr-un unghi al voinţei de putere; în viziunea lui Nietzsche - pe care Nicolae Breban îl urmează aici îndeaproape - caracterele "puternice" sunt acelea care ştiu să poruncească nu numai altora, dar în primul rând lor însele. Să mai spunem că, pentru Nietzsche, voinţa de putere este o forţă progresivă, ce râvneşte să se întreacă mereu pe sine însăşi, să nu-şi accepte niciodată limitele; din punctul acesta de vedere, Nietzsche consideră necesar ca voinţa să fie pusă necontenit la încercare, iar una din probele cele mai grele pe care ea este chemată să le treacă o reprezintă suferinţa. Voinţa de putere se înalţă însă, în romanul lui Nicolae Breban, pe cea mai înaltă treaptă a evoluţiei sale, convertindu-se într-un act de auto-nimicire.
Un asemenea "caracter puternic" - ferm, inflexibil, neîngăduitor cu sine - este şi tânăra E. B., din episodul central al romanului, intitulat *Femei.* Excesul de

putere şi de caracter, severitatea ei aspră şi intolerantă o vor transforma pe eroină într-un admirabil instrument de pedeapsă şi distrugere, îndreptat împotriva altora (împotriva lui R. V. sau a lui Catargiu), dar mai cu seamă împotriva sa însăşi (în final, E. B. îşi va curma viaţa fără nici o ezitare, aruncându-se de la mare înălţime). Firile puternice - în felul în care este şi E. B. - poartă în ele însele deci, ca pe o fatalitate, vocaţia distrugerii; ceea ce constituie tocmai

gloria şi superioritatea lor este ceea ce face din ele nişte forţe de auto-distrugere.
Intuind însă forţa devastatoare a caracterului său, E. B. ajunge să se teamă de propia structură şi de legile secrete ale acesteia şi - aşa cum şi Oedip încercase să se sustragă predestinării -, multă vreme, E. B. fuge de iubire, fuge de marea pasiune, întârziind-o, amânând-o, luându-şi mereu parcă un răgaz. E. B. se fereşte de fapt să trăiască, fiindcă, pentru ea, a trăi va însemna întotdeauna să-şi aplice sentinţa de condamnare la moarte.
Limita cea mai înaltă a voinţei de putere devine astfel, la Nicolae Breban, voinţa de auto-nimicire, ceea ce proiectează literatura lui pe coordonate ale artei tragice.
In cel de al doilea episod al romanului, tema este aşadar aceea a "voinţei de putere"; în cel dintâi episod însă *(Bătrâni),* perspectiva asupra puterii *nv* <^ste propriu-zis nietzscheană, ci mai curând una darwii „ă;

fiinţele slabe (asemeni bătrânului Willer sau bătrânului Constantinescu) apar acum ca nişte fiinţe lipsite de orice înzestrare pentru lupta vieţii, ca nişte animale graţioase şi slabe, de o infinită blândeţe şi gingăşie, de o delicateţe şi sensibilitate care le transformă existenţa într-o continuă şi insuportabilă suferinţă.
De partea cealaltă, fiinţele "puternice" vor fi, dimpotrivă, animale cu instincte viguroase, capabile de brutalitate şi violenţă. Pe un astfel de teren, relaţia dintre "cei tari" şi "cei slabi" se modifică în forma cuplului "călău" vs. "victimă". Pe linia aceasta darwinistă şi (poate) nietzscheană, romanul lui Nicolae Breban realizează efecte oarecum îndoielnice; atmosfera de cruzime (o cruzime ce se învecinează cu sadismul), specifică pentru cuplul "călău"/"victimă", frizează pe alocuri literatura de senzaţie.
Caractere "masculine" şi "feminine". Cu *Animale bolnave* (1968), Nicolae Breban nuanţează tipologia predilectă a literaturii sale, cu numeroase (şi evidente) sugestii din Otto Weininger; astfel, în linia lui Weininger, opoziţia dintre "cei tari" şi "cei slabi" devine opoziţia dintre cele două tipuri sexuale, opoziţia dintre Bărbat şi Femeie.
După cum se ştie, în celebra sa lucrare din 1903, *Geschlecht und Charakter (Sex şi caracter),* Otto Weininger îşi dezvolta teoria asupra celor două tipuri

psihologice fundamentale (tipul masculin şi cel feminin), care - după părerea autorului - nu trebuie să coincidă în mod obligatoriu cu determinările sexuale obiective, în sensul că un bărbat poate fi încadrat, foarte bine, într-o structură tipologică a feminităţii. Tipologia femininului se defineşte, după Weininger, prin existenţa unei componente afective şi emoţionale deosebit de vii, în vreme ce tipologia masculinului - prin predominarea unei componente intelectuale, ceea ce face ca, în cazul unui bărbat, conţinuturile sufleteşti să fie mai precis şi mai energic articulate. Pornind de la această particularitate diferenţială, Weininger deduce şi o a doua: în virtutea trăsăturilor de emotivitate, în virtutea deci a lipsei de claritate şi de articulare în privinţa conţinuturilor sufleteşti, tipul feminin nu este înzestrat cu memorie. Ş.a.m.d.
Nu este aici locul să supunem unei judecăţi critice această teorie; dar, în literatură, o simplă ficţiune intelectuală poate fi la fel de interesantă ca şi o teorie pe deplin adevărată, absolut ştiinţifică. Oricum, elemente ale teoriei lui Weininger sunt preluate şi puse la contribuţie din plin în *Animale bolnave;* toate personajele caracterizate de autor ca "firi feminine" se disting, astfel, în primul rând, printr-o foarte vie emotivitate. Miloia, de pildă, "roşeşte" foarte des şi cu foarte mare uşurinţă, ca şi Paul Sucuturdeanu, de altminteri

(capacitatea de "a roşi" va rămâne, şi în romanele de mai târziu, un indiciu infailibil al

feminităţii; în *Bunavestire,* Sidorovici este cel pe care roşeaţa obrajilor îl trădează mereu). Pe lângă emotivitate, la Paul Sucu-turdeanu întâlnim şi cealaltă trăsătură fundamentală a feminităţii, lipsa de memorie, devenită adevărată infirmitate; Paul este o fiinţă fără de trecut, obligat - din chiar această cauză - să fabuleze necontenit, să-şi inventeze aventuri şi întâmplări deosebit de "aţâţătoare". In literatura română, există un singur precedent pentru un astfel de personaj, cu o mitomanie atât de spectaculoasă: în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu.
Animale bolnave se vrea totodată şi o critică extrem de corosivă - în spirit nietzscheean - a creştinismului şi a moralei creştine; "animalele bolnave" sunt de fapt fiinţe bolnave "de spirit", îmbolnăvite şi mutilate de o hipertrofie a spiritului şi a dispreţului pentru trup. Există în roman câteva personaje cu foarte puternice obsesii religioase, cum este Miloia, cum este mai cu seamă Krinitzki; în cazul celui din urmă, aspectul de "îmbolnăvire" devine absolut evident. Krinitzki este de fapt un "animal" de o admirabilă sănătate, cu instincte viguroase, cu energii clocotitoare, cu impulsuri de excepţională violenţa; mania lui religioasă face însă ca această formidabilă vitalitate să se ofilească, să fie zăgăzuită, reprimată. Finalmente, Krinitzki apare ca o

fiinţă căreia îi este frică de viaţă, o fiinţă îngrozită de grandoarea faptului de a fi.
Supărătoare, în acest roman, sunt avatarurile cuplului "victimă"/"călău", avataruri ce păstrează aceeaşi încărcătură de cruzime şi de sadism; este vorba de cuplul Paul Sucuturdeanu/Dan Dabici (chiar dacă scena flagelării trebuie luată doar ca o halucinaţie a lui Paul), precum şi de cuplul Irina Dabici/Voştinaru (chiar dacă sadismul este aici uşor travestit, apărând ca tehnică a anchetării).
Cu *Animale bolnave,* Nicolae Breban încheie de fapt un ciclu (chiar dacă, în postfaţa la *Bunavestire,* romancierul consideră că de-abia această carte ar reprezenta ultima piesă a ciclului); *Francisca, In absenţa stăpânilor* şi *Animale bolnave* ar putea fi privite ca un ciclu al *puterii.* Deşi rămân suficiente punţi de legătură cu următoarele romane (cu *îngerul de gips* şi *Bunavestire,* dar şi cu *Don Juan),* acestea din urmă se alimentează mai mult dintr-o obsesie a mediocrităţii şi dintr-o tipologie a micului burghez.
De la Prinţul Harry, la Don Juan. îngerul de gips (1973), întâmpinat, la apariţie, cu destulă răceală de critică, este îmbibat de ecouri dostoievskiene; protagonistul romanului - doctorul Ovidiu Minda - reeditează experienţa dramatică şi răscolitoare a lui Nicolai Stavroghin, din romanul *Demonii,* întocmai cum acesta

din urmă reedita experienţa extravagant infernală a unui personaj shakespearean ("prinţul Harry").
Eroul lui Nicolae Breban este, prin chiar structura lui, o fiinţă distantă şi superioară, o fiinţă care detestă să facă parte din gloată, cu un cuvânt, el are aprehensiunile şi idiosincraziile unei personalităţi independente: "el avea oroare să stea la masă, într-un restaurant, cu o societate gălăgioasă, care atrage atenţia asupra ei prin scandal, pe scurt, de vulgaritate".
Iată însă că acest ins aristocratic, a cărui voinţă de putere trecuse, până în acel moment, prin încercări tot mai dure, izbutind să se depăşească în mod continuu pe sine, descoperă că, dacă suferinţa avusese în general, din punctul său de vedere, o valoare pozitivă, atunci o valoare şi mai înaltă trebuie să-i fie atribuită "promiscuităţii", încercarea doctorului Minda este, până la urmă, încununată de succes: "Se încadrase şi basta! Aproape că nu mai exista, fusese înglobat".
în *îngerul de gips* asistăm, în ultimă analiză, la o confruntare (pentru prima dată în opera lui Nicolae Breban) între o ideologie a supra-omului şi ideologia totalitarismului; şi este cât se poate de limpede că simpatiile scriitorului se îndreaptă spre cea dintâi.

Bunavestire (1978) - roman controversat, pe alocuri obscur, dar în general de o remarcabilă acuitate satirică - are, ca punct de plecare al său, o reflecţie nietzscheană asupra libertăţii. "Dumnezeu a murit!" - constata Ni-etzsche; dar - îşi continua el ideea - oamenii sunt prea nevolnici pentru a lua pe umerii lor povara libertăţii. Mulţimea va simţi mereu nevoia să populeze cu noi idoli cerul rămas pustiu.

Personajul care exemplifică, în roman, această mediocritate a plebei, această nestinsă sete de a avea stăpâni, de a avea idoli, este Traian Liviu Grobei, destoinicul bănăţean ce cutreieră în lung şi în lat provincia, purtându-şi nelipsita lui valiză cu mostre. Vizitând Blajul, personajul deplânge tocmai dispariţia "stăpânilor", a "oamenilor iluştri care au trăit cândva pe aceste meleaguri", a marilor "apostoli" ai spiritualităţii româneşti; oraşul modern pare lăsat în voia oamenilor de curte, a mulţimii lipsite de măreţie. Aceeaşi nevoie de idoli îl îmboldeşte pe harnicul bănăţean să-şi consacre întreaga viaţă cultului pentru figura unui mare dispărut, Mihai Farca. Existenţa micului burghez este întotdeauna măcinată de un imens gol, de unde şi rapiditatea cu care se nasc şi înfloresc, pe un astfel de teren, legendele personale şi miturile.

In *Bunavestire,* scriitorul supune din nou unei analize necruţătoare, şi nu lipsită de curaj, fenomenul maselor.

Romanul reia totodată tipologia umană specifică mai mult celui dintâi ciclu romanesc; reapar, astfel, cuplurile "caractere puternice" vs. "caractere slabe", pe care scri-

itorul le plasează într-un spaţiu şi într-o atmosferă medievală, transformându-le în cupluri de "stăpâni" (seniori) vs. "slugi" (curteni). Un foarte sugestiv portret de "senior" are "Marele Trăpaş", amantul Leliei.

Analiza psihologiei micului burghez este adâncită în romanul *Don Juan* (1981), dar de pe poziţii, de data aceasta, ale imoralismului gidean; Don Juan nu este, în acest roman, un cuceritor, rostul este mai degrabă acela de a descătuşa feminitatea în femeile pe care le abordează, o feminitate inhibată de regulă de convenţiile şi mărginirea spiritului burghez. Iat-o pe Tonia, de pildă, într-un astfel de moment de naturaleţe regăsită: "Tonia îl privi dintr-o parte. Pe faţa ei se citi o clipă contrarierea obişnuită, trăsăturile ei păreau că o vor lua brusc în sensul obişnuit, acela al rigidităţii contrariate, al măruntei şi stabilei demnităţi burgheze, dar, brusc, totul se nărui într-un zâmbet care se furişă în expresia ei; un amestec de dignitate şi şiretenie adolescentină, la fel de surprinzătoare pentru ea ca şi pentru celălalt, sau... pentru ea, în primul rând".

Din păcate, cel din urmă roman al lui Nicolae Bre-ban, *Amfitrion* (1994), pare construit mai degrabă din molozul rămas de pe urma cărţilor de până acum.

Raportând romanele lui Nicolae Breban la tradiţia prozei ardeleneşti, se cuvine să remarcăm permanenţa unei teme şi a unei problematici, ce dobândeşte astfel

un caracter cvasi-matriceal: tema voinţei nietzscheene de putere.

AUGUSTIN BUZURA

Tema morţii psihice. Drumul cenuşii (1988) - cel de al doilea roman din trilogia *Zidul morţii,* inagurată în 1984, cu *Refugii* - este un foarte puternic roman social, axat pe tema "morţii psihice", temă care străbate, de altminteri, întreaga literatură a lui Augustin Buzura, începând chiar cu romanul său din 1970, *Absenţii* ("Mă gândeam" - mărturisşte, aici, protagonistul, încă de la primele pagini - "că, în clipa aceea, individul îmi demonstra laşitatea mea *reală,* îmi consemna, fără echivoc, ultimul simptom al morţii mele psihice").
Atunci când vorbeşte despre "moartea psihică" a individului, scriitorul are, de fapt, în vedere, procesul de reificare, proces de care cel mai adesea individul însuşi se face vinovat, în măsura în care, de teamă, el consimte să decadă din demnitatea de persoană.
O asemenea accepţiune a "morţii psihice" - ca proces de reificare - era aproximată de scriitor încă din 1970, într-o tabletă *(între aparenţe şi idealitate)* republicată apoi în volumul *Bloc notes,* din 1981: "Există o moarte

biologică - la modă acum, ce poate fi oferită cititorilor spectaculos, în împrejurări dramatice sau aparent dramatice - şi o alta, paradoxal, mult mai frecventă, psihică - atât de evidentă la Cehov - întinsă adesea pe parcursul unei existenţe în care însăşi victima este obligată saşi spună sieşi formula utilizată de doctorul lui Truman Capote după ce Perry şi Dick rămăseseră atârnaţi în ştreang cele douăzeci de minute regulamentare: *'Declar acest om mort!'.* Ea se petrece încet, pe neobservate, când dispar elementele proprii unei existenţe psihice fireşti, necesara şi vitala *'spontaneitate)* din exterior totul pare normal, culorile lumii înconjurătoare sunt vii, vorbele circulă, calmul rămâne atotputernic. Din interior însă...".
De o definire a "morţii psihice" ca lepădare de sine, scriitorul se apropie şi mai mult, într-o tabletă din 1977 *(A fi tu însuţi),* inclusă de asemenea în culegerea de eseuri din 1981: "Morţii biologice, de exemplu, i-a adăugat încă una, mult mai periculoasă, moartea psihică, adică imposibilitatea omului de a fi el însuşi, de a se manifesta conform convingerilor sale".
Aşadar, fără a constitui propriu-zis o noutate pentru literatura lui Augustin Buzura, "moartea psihică" se constituie în temă centrală a ciclului *Zidul morţii.* Nu e mai puţin adevărat însă că *Drumul cenuşii* aduce cu sine o perspectivă ceva mai optimistă în această privinţă,

scriitorul părând ceva mai încrezător aici în şansele individului - vreau să spun chiar ale individului de rând, marcat de cunoscutele slăbiciuni şi laşităţi - de a lupta împotriva morţii sale psihice, de a se ridica din genunchi şi de a încerca să trăiască în picioare. Tentative care duc de regulă la un sfârşit tragic (moartea Victoriei Oprea, accidentul suferit de ziaristul Adrian Coman), dar care nu sunt, prin aceasta, mai puţin dătătoare de speranţă. Dintre personajele cărţii, cea dintâi care a înţeles să se împotrivească morţii sale psihice pare să fi fost Victoria Oprea, mai cu seamă după ce 1-a cunoscut pe inginerul Helgomar David; o spune chiar ea: "Analizându-ţi o zi obişnuită din viaţă, ajungi să te înţelegi şi să descoperi de ce te-ai autoanulat, de ce ai renunţat la a fi tu însuţi. Şi eu eram la fel: ştiam prea bine ce sunt, cine sunt, dar după ce l-am cunoscut pe Helgo, când el nu mai era cu mine, am ajuns să-mi simt agonia, într-un registru atât de grav, încât am fost obligată să-mi spun: dacă nu sunt în stare să mă eliberez de moartea asta din mine, atunci mai bine să mor de tot! Nu-mi mai suportam frica, târârea îngrozitoare! îmi anulasem sufletul, dar continuam să-mi apăr hoitul cu încăpăţânare, de parcă el ar fi avut vreo valoare singur. Şi, iată, în aparenţă trăiesc la flacără

mică, par să agonizez lângă acest domn distins şi bun ca o prişniţă, dar numai în aparenţă. In realitate, sunt alta".

întâlnirea cu Victoria Oprea îi insuflă şi ziaristului Adrian Coman hotărârea de a se smulge din îmbrăţişarea morţii, de a înceta să se lepede de sine; pentru el, drumul acesta va însemna, în speţă, să scrie un roman, în care să nu ţină seama decât de ceea ce crede el însuşi, întreprindere dificilă, în măsura în care eroul pierduse cu totul o astfel de deprindere: "înainte de toate mi se făcuse frică de propriile mele gânduri, de temeritatea gestului, de consecinţele lui". început de nenumărate ori, romanul lui Adrian Coman va fi în tot atâtea rânduri abandonat: "N-am tăria să ies din ritmurile obişnuite: am fost învăţat să fac numai ceea ce mi se dă voie". Speranţa izbânzii nu îl părăseşte însă nici o clipă: "Şi mai cred că odată voi putea să fiu şi cum vreau eu, nu cum m-au modelat alţii". Pasul pe care şi-a propus să îl facă - pasul spre viaţă, spre sine însuşi - i se pare nu o dată, şi pe bună dreptate, lui Adrian Coman tot atât de important şi probabil chiar mai dificil "decât cel de la maimuţă la om". Mesajul luminos al acestui roman constă tocmai în încrederea pe care o inspiră în posibilitatea, totuşi, a unei izbânzi; fiindcă - întărit şi prin prezenţa, atât de vie, a Ioanei Olaru (unul din personajele cele mai complexe ale literaturii lui Augustin Buzura) - Adrian Coman va asista la propria sa reîntoarcere la viaţă: "Scriu... Ciudat şi absurd exerciţiu de supravieţuire! Aş prefera să fac orice

altceva, numai să nu fiu obligat să-mi recitesc frazele greoaie, obosite, ce nu se mai supun voinţei, o iau razna, copleşite de furia ascunsă în umbra a ceea ce ar trebui să se numească adevăr, dar nu mai stăpânesc nimic, sunt victima acestei dureri aspre, copleşitoare, care înlătură orice cuvinte frumoase, exclude nuanţele, se orientează direct spre ţintă... Furia mă convinge că valoarea mea, liniştea atât de frecvent râvnită, eliberarea de spaime şi umilinţe constă în rostirea deschisă a adevărului, dar dacă mă gândesc bine nu ştiu care adevăr este mai important, nu-mi dau seama ce ar trebui făcut pentru ca oamenii să devină conştienţi de forţa lor, de faptul că fiecare zi de aşteptare a unei salvări din afara ta ca fiinţă socială, orice amânare este o concesie făcută morţii". Din astfel de frământări, ale regăsirii de sine şi ale renaşterii ca persoană, paginile romanului scris de Adrian Coman încep, zi de zi, noapte de noapte, să se adune în teancuri pe masa de lucru; lupta cu îngerul, lupta pentru înviere din moarte nu a fost purtată, deci, în zadar.
Celebrarea învierii şi perspectiva narativă. Mitul central al literaturii lui Augustin Buzura este, probabil, acela al învierii, al trezirii lui Lazăr din moarte; mitul are consecinţe dintre cele mai serioase la nivelul perspectivelor narative.
In romanul *Absenţii,* poate fi constatată, în această

privinţă, o alunecare frecventă a vocii narative de la persoana întâi la persoana a treia, urmată de o reîntoarcere la persoana întâi; întreg acest traseu gramatical este chemat să semnaleze traseul ontologic pe care îl parcurge naratorul (Mihai Bogdan), anume procesul de lentă moarte psihică şi apoi de înviere din moarte. Toate aceste peripeţii gramaticale au loc pe parcursul lungului monolog pe care îl debitează Mihai Bogdan, u-neori între hotarele uneia şi aceleiaşi fraze: "Cerul şi pământul se roteau sincron, greoi amestecând culorile, orientându-mă involuntar spre o uriaşă masă de umbre asemănătoare mie: neputincioase, cu capetele în pământ, cu braţele întinse absurd înainte, fantome fără gură, cu ochi uriaşi, trişti, cercetând

prevăzători în jur; obosite, mergeau înainte, într-o aliniere perfectă, dar paşii nu li se auzeau, ci numai un sâsâit enorm care, periodic, făcea ocoluri scurte, egale. Cerul şi pământul se roteau neîntrerupt amestecându-i cumva, obligându-i să se apropie"; iar acum, abrupt, eroul va fi aglutinat de acest cortegiu al morţilor: "Pătruns pe neobservate în mijlocul lor, *nu mai simţeam* durere, *nu-l incomoda* (subl. noastre) nimic, era şi *el* o simplă moleculă din uriaăsa masa mişcătoare, neînsemnată parte din enormul şi obositorul geamăt ce continua exasperant".
In acelaşi spirit, romancierul vădeşte o foarte puternică aprehensiune pentru perspectiva narativă obiectivă,
95
preferând de cele mai multe ori să procedeze la o multiplicare a perspectivelor naratoriale subiective. Faptul poate fi constatat deja în *Feţele tăcerii* (1974); asupra unor evenimente şi stări de lucruri dintr-un trecut nu prea îndepărtat (perioada colectivizării forţate) ne oferă aici versiunile alternative - şi profund contradictorii -ale lui Gheorghe Radu, pe de o parte, şi a lui Carol Măgureanu, pe de alta. Este adevărat, pentru a arbitra, în aparenţă, astfel de adevăruri personale care se bat cap în cap, scriitorul adaugă naratorilor amintiţi şi pe un al treilea, pe Dan Toma; rolul său constă, în esenţă, în a asculta doar depoziţiile celor doi, ceea ce nu face, în fond, decât să reinstituie perspectiva naratorială obiectivă.
Ni se pare însă cu deosebire semnificativ refuzul hotărât al lui Dan Toma de a-şi asuma rolul acesta, al naratorului obiectiv, ceea ce vorbeşte despre decizia scriitorului de a nu accepta transcendenţa nici unei voci şi de a elimina astfel pericolul oricărei reificări; structura compoziţională a romanului trebuie prin urmare să se adapteze şi să reflecte proiectul ontologic fundamental. Aşa se face că Dan Toma refuză să judece şi să dea dreptate unuia sau altuia dintre oponenţi; în finalul romanului, el îi abadonează pe cei doi, lăsându-i să-şi continuie la nesfârşit disputa.
Aceeaşi structură compoziţională, aceeaşi strategie
96
AUGUSTIN BUZURA
în privinţa perspectivelor narative, o are şi romanul *Orgolii* (1977); romancierul păstrează procedeul multiplicării opticilor narative. Obiectul reconstituirilor îl reprezintă aici, nu atât o epocă întreagă din istoria societăţii româneşti, ci doar trecutul şi valoarea unui om, profesorul Ion Cristian. Şi de data aceasta vom întâlni, ca şi în *Feţele tăcerii,* doi naratori, fiecare apărându-şi propriul său adevăr. Prima versiune îi aparţine lui Ion Cristian însuşi; după ce, ani întregi, acesta i-a ascuns fiului său, Andrei, trecutul şi frământările sale, acum, iată, simte nevoia de a i le aduce la cunoştinţă. Ii povesteşte, aşadar, despre încercările dure prin care a trecut, precum şi despre lupta neîntreruptă pe care a fost nevoit să o ducă, spre a-şi păstra integritatea, şi din care, crede el, a ieşit triumfător.
Neîncrezător, suspicios, Andrei nu se va mulţumi însă cu această versiune asupra lucrurilor, apelând şi la altă mărturie; prin Redman, scriitorul va introduce, aşadar, cea de a doua optică narativă în roman. Versiunea lui Redman o contrazice flagrant pe cealaltă; pentru Redman, profesorul Cristian nu a fost niciodată un ins cu principii, fiecare pas pe care 1-a făcut a fost cu grijă calculat, în vederea avantajelor ce i le-ar fi putut aduce; suflet uscat şi rece, Ion Cristian s-ar fi iubit toată viaţa doar pe sine însuşi.
Ca şi în *Feţele tăcerii,* romancierul atribuie unui per-
97
sonaj (în speţă lui Andrei) rolul de judecător obiectiv, **rolul de a institui o perspectivă** transcendentă, care să **poată hotărî care este, de** fapt, adevărul. Dar, ca şi **acolo, el are grijă** să-şi discrediteze pe cât e cu putinţă **naratorul său obiectiv: Andrei** ne apare mai degrabă **ca un ascultător naiv, lipsit de cel** mai elementar spirit **critic, un ins credul pe care** orice povestitor îl poate duce **cu vorba.**

Dacă pe o anumită latură, Augustin Buzura rămâne **credincios eticismului** ardelenesc şi tendinţei acestuia de **a apăra valorile individului, pe** latura opţiunilor sale **estetice, scriitorul se abate în** bună măsură de la linia **realismului tradiţional,** arătându-se interesat de unele **procedee ale prozei moderne,** în special de multiplicarea **perspectivelor narative.** întrucât căutările acestea **formale au, totuşi, un caracter** destul de reţinut, am **considerat că literatura lui** Augustin Buzura este marcată **totuşi de o pecete a realismului** tradiţional, ceea ce ne-a **şi determinat să-1 includem** în cea dintâi secţiune a cărţii **noastre.**

II. REALISMUL MITIC

LIVÎU REBREANU

Alături de Ion Budai-Deleanu (în secolul trecut) şi de Lucian Blaga (în secolul nostru), Liviu Rebreanu se numără, neîndoielnic, printre figurile cele mai importante, dar şi cele mai reprezentative, pe care literatura Transilvaniei le-a dat culturii naţionale.

Nu cred însă că ar fi o operaţie foarte nimerită şi foarte profitabilă, aceea de a căuta cu tot dinadinsul trăsăturile specific "ardeleneşti" ale operei lui Liviu Rebreanu. Asemenea trăsături există, nu încape vorbă, pe ele s-a bătut până acum destulă monedă; ar fi însă o dovadă de neiertată îngustime să încercăm o descriere a acestei opere cu ajutorul unor categorii strict regionale. De altminteri, în conformitate cu propriile sale mărturisiri, ţelul pe care scriitorul 1-a urmărit de la bun început a fost acela de a realiza o mare sinteză naţională: "Mă gândeam acum" - spune Liviu Rebreanu, în *Amalgam* - "la un roman care să cuprindă întreaga problemă a pământului. Fiindcă problema se înfăţişa deosebit în cele trei mari ţinuturi româneşti, pe-atunci sub stăpâniri

deosebite, întrezăream un roman colosal, în multe volume, cel puţin însă o trilogie de romane".

Că în Liviu Rebreanu nu trebuie să vedem neapărat scriitorul regional, modelat de tradiţiile spiritului ardelenesc, ci scriitorul naţional, o ipostază a "sufletului românesc în cultură", ne-o dovedeşte şi componenta stilistică majoră a operei sale. Fiindcă , după cum se ştie, spiritul

ardelenesc a fructificat mai cu seamă rădăcinile noastre culturale *latine,* respectiv o anumită propensiune spre *raţionalitatea* lucidă şi, nu o dată, ironică (de care pot depune mărturie în primul rând Petru Maior şi ceilalţi mari polemişti ai Şcolii Ardelene, dar şi neîntrecutul geniu al parodiei literare, care a fost Ion Budai-Deleanu), precum şi *eticismul* pronunţat pe care aveau să-1 ilustreze mai târziu prozatori ca Ioan Slavici sau Ion Agârbiceanu. Aşadar, stilistic vorbind, spiritul ardelean se înscrie mai degrabă pe coordonate ale apollinismului roman. Or, în literatura lui Liviu Rebreanu precumpăneşte în chipul cel mai vădit o componentă culturală diferită, a cărei provenienţă ţine mai mult de substrat, decât de moştenirea romană, componentă care stă sub semnul nelimitărilor abisale ale dionisiacului. De altminteri, această marcă stilistică este recognoscibilă şi în cazul altor manifestări ale "sufletului românesc în cultură" (ca să folosim sintagma lui Constantin Noica), de la Nichifor Crainic, până la Lucian

'dCdSS

Blaga.

Către o astfel de percepţie a operei lui Liviu Rebreanu ne îndreaptă reliefarea - pe care o vom tenta în consideraţiile ce urmează - a trei sau patru particularităţi majore ale universului său artistic: 1. înclinaţia pentru tragic; 2. reprezentarea Absolutului în chip esenţial ca o *coincidentia oppositorum;* 3. o viziune de tip organicist; şi 4. principiul linearităţii timpului.

1. In ceea ce priveşte prima particularitate - spiritul tragic - trebuie să arătăm că exegeza clasică vedea, dimpotrivă, în Liviu Rebreanu, un exemplu desăvârşit de vocaţie epopeică. Astfel, atât Eugen Lovinescu, cât şi G. Călinescu au acreditat o imagine a lui Liviu Rebreanu fundamentată mai cu seamă pe datele unei viziuni epopeice, in-sistându-se, în acest sens, pe "caracterul ciclic al anotimpurilor" (ce ar modela universul romanelor ţărăneşti ale acestuia), insistându-se, mai apoi, pe "repetiţia mitic-ritualică a gesturilor", ori pe repertoriul de "situaţii arhetipale" etc. Iată însă că încă Lucian Raicu (în excelentul lui eseu din 1967) se simte îndreptăţit să invoce modelul mai degrabă dramatic de construcţie epică, în cazul romanelor lui Rebreanu; Lucian Raicu se referă, astfel, la organizarea acţiunii în jurul unor nuclee de maximă tensionare, pentru care scriitorul ar manifesta ^. -iţă predilecţie. O adevărată cotitură în exegeza

o

operei lui Liviu Rebreanu o înregistrăm însă în 1974, odată cu studiul pe care N. Balotă îl închină lui L. Rebreanu, în *De la Ion la Ioanide.* Autorul găseşte potrivit să ne prezinte, aici, literatura lui Liviu Rebreanu nu atât sub specia unei "viziuni epopeice", cât, mai degrabă, prin prisma unui "sens tragic al existenţei", universul romanelor lui Rebreanu apărându-i, în esenţă, ca "un univers în care se nimicesc vieţi, deci valori, de aici tragedia". Ispita de a construi imaginea lui Rebreanu sub zodia mai curând a unei "viziuni tragice" îl vizitează, chiar, şi pe N. Manolescu (în *Arca lui Noe*[1] deşi criticul pleacă, în genere, de la premisele tradiţionale ale unei "viziuni epopeice"). Pe urmele acestei mutaţii de perspectivă critică, aveau să vină noi şi foarte promiţătoare contribuţii critice; elemente ale unei astfel de optici noi pot fi surprinse, de pildă, în comentariile, din ultima vreme, ale profesorului Ion Vlad. Merită relevată, de asemenea, admirabila strădanie exegetică a lui Mircea Muthu. Noua optică de lectură este însă vădită şi în alte numeroase articole şi eseuri, datorate unor cercetători de toate vârstele.

2. Dacă dionisiacul trebuie înţeles ca o depăşire a optimismului raţionalist, înspre o perspectivă esenţialmente tragică, el se mai defineşte încă o dată ca un efort de întrecere a logicii formale, către o înţelegere a Absolutului sub forma unei coincidenţe a contrari-

ilor, *coincidentia oppositorum.* Şi, cu aceasta, trecem la prezentarea celei de a doua particularităţi majore a universului rebreian, particularitate legată de însuşi programul estetic al scriitorului.
Textele pe care se va întemeia analiza noastră sunt cele cuprinse în *Addenda* la volumul al doilea din *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu, unde editorul, Niculae Gheran, grupează câteva interviuri şi mărturisiri publice ale scriitorului, unele ceva mai bine cunoscute, altele rămase aproape uitate în paginile unor publicaţii ale vremii; restituirea tuturor acestor documente a fost salutară, de natură să producă anumite clarificări majore de istorie şi critică literară. Revelatorii şi instructive mi s-au părut îndeosebi două dintre aceste interviuri, cel dintâi *(Printre romancieri, poeţi şi critici)* - de fapt, răspunsul la o anchetă literară - apărut în ziarul *Buna-Vestire* din 26 martie 193S, iar cel de al doilea *(De, vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu),* publicat în *Adevărul literar şi artistic* din 25 decembrie 1938. In ambele. romancierul aduce precizări importante, cu privire la ţelurile şi programul său estetic; Liviu Rebreanu consideră, aici, oportun să preconizeze o depăşire a formulei realismului tradiţional, ori a naturalismului. El se dezice, cu alte cuvinte, de »ealismul care "copia, sincer, fidel şi fotografic - până *x* mărunte amănunte. totul"; ar fi sosit momentul t literatura (şi, mai cu

seamă romanul) să păşească pe drumul unui "realism nou", al unui "realism al esenţelor". Formula aceasta îşi desluşeşte înţelesul în cadrul câtorva contexte, în care ea este folosită în strânsă legătură cu ideea vieţii universale; printr-un" realism al esenţelor", Liviu Rebreanu are deci, de fapt, în vedere o tentativă de a capta totalitatea fiinţei: "Romanul este o construcţie de artă care fixează curgerea vieţii (această viaţă care e nestatornică, fluidă, fără tipar). Romanul dă vieţii un tipar care-i va cuprinde şi dinamismul şi fluiditatea". Interviurile şi declaraţiile publice ale lui Liviu Rebreanu nu duc totuşi, nicăieri, până la capăt efortul acesta de a defini în chip cât mai strâns conceptul "vieţii", deşi ideea îl obsedează statornic pe scriitor. Dar o definiţie aproximativă a "vieţii universale" - văzută ca obiectiv şi ca postulat suprem pentru "noul realism", pentru un "realism al esenţelor" - prinde contur în chiar textul romanelor lui Liviu Rebreanu. Din perspectiva marelui scriitor, "viaţa universală" apare sub înfăţişarea unei măreţe şi cuprinzătoare "sinteze", sub înfăţişarea unei totalizări generale a fiinţei, prin care s-ar înfăptui şi s-ar fundamenta întâlnirile extremelor. Această imagine globală a vieţii - .a unitate a contrariilor - Liviu Rebreanu râvneşte ;- o redea în fiecare din naraţiunile lui de oarecare an, loare şi se foloseşte, într-un astfel de scop, de o seric de procedee specifice, aparţinând,

pe de o parte, unui registru al imagisticii şi al simbolurilor, iar, pe de altă parte, unui registru al organizării compoziţionale. Să urmărim, în continuare, felul în care funcţionează aceste procedee, în cazul celei dintâi mari capodopere rebreniene, romanul *Ion* (1920).
Vom descoperi, astfel, întâi de toate, că - asupra spaţiului fictiv al romanului - îşi aruncă umbra dominatoare un asemenea element simbolic totalizator, care ne întâmpină (cum urmăm şerpuirile faimoasei şosele "ce vine de la Cârlibaba") chiar la intrarea în satul Pripas: "La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă, pe care e răstignit un Hristos cu faţa spălăcită de ploi şi cu o cununiţă de flori veştede agăţată la picioare". *Crucea* poate fi, desigur, privită şi ca o simplă componentă materială a peisajului, asupra căreia ochiul prozatorului ar fi zăbovit, pentru o clipă, în conformitate cu nişte canoane ale artei sale realiste. Luând în considerare, insă, anumite modulări ale acestui simbol, modulări ce revin cu o insistenţă semnificativă pe parcursul romanului, suntem înclinaţi mai curând să interpretăm *crucea* - din perspectiva unui "realism al esenţelor" - ca pe o imagine ce totalizează extremele: pe de o parte - calvarul, suferinţa şi moartea, iar, pe de altă parte - resurecţia şi afirmarea, în eternitate, a vieţii biruitoare. Modulaţia fundamentală pe care o înregistrează *crucea,* în cuprinsul romanului, o

106
107
reprezintă *copacul,* imagine asociată pe rând, printr-un fenomen de detotalizare, când cu una, când cu cealaltă **dintre semnificaţiile polare,** pe care le unificase simbolul **matrice al crucii. Vom întâlni,** în consecinţă, mai întâi ***mărul,*** de pe pământurile **cu** atâta trudă dobândite de **Ion; este acesta, în** esenţă, un loc şi un semn pentru **marile întâmplări ale vieţii triumfătoare.** Sub *mărul* amintit aduce Ana pe lume, în durere şi în speranţă, **totodată, pe copilul lui Ion:** "Sosi totuşi mai devreme şi **de aceea se îndreptă cu** merindea spre un măr pădureţ **din marginea holdei, să** aşeze acolo coşul şi să ia secera, **să** mai taie şi ea doi-trei snopi. Când se plecă însă să **rezeme coşul de trunchiul** scorburos, o sfredeli un junghi atât de **dureros, parcă o** secure i-ar fi despicat burta (...) **Prin umbra** subţire a mărului, lumina albă pândea tremurându-şi petele străvezii pe corpul chinuit al femeii". Acelaşi *măr pădureţ* are să reapară, mai târziu, în **roman,** investit **cu o** funcţie simbolică neschimbată; sub acelaşi frunziş protector **al** lui, se consumă scena de **dragoste între Ion** şi Florica, scenă în care se săvârşeşte, **probabil, miracolul** unei alte zămisliri, a copilului ce **avea să vină pe** lume de-abia după năprasnica moarte **a lui Ion. *Mărul*** *pădureţ* rămâne, aşadar, şi de această **dată, asociat cu** semnificaţii euforice, înălţându-se ca **simbol al vieţii** triumfătoare: "Trecură prin porumbişte **şi** se **opriră sub mărul** pădureţ unde sumanul bărbatului
108

LIVIU REBREANU
era aşternut pe jos la umbră, ca un culcuş pregătit înadins (...) Frunzele mărului foşneau ca o imputare. Şi imputarea îi aducea aminte de Ana". Dar silueta *mărului pădureţ* se suprapune, în roman, peste aceea a altui copac, a *nucului,* investit, acesta din urmă, cu semnificaţii ale polului opus, cu semnificaţii funerare, ceea ce închide cercul simbolic al *copacului,* ca loc de întâlnire a contrariilor. Sub un *nuc* - şi sprijinindu-se de trunchiul lui - îşi consumă îndelungata şi chinuitoarea sa agonie Ion, străpuns în coastă, cu sapa, de George, asemeni unui Christ derizoriu: "Văzu (e vorba de Florica - n.m.) băltoaca de sânge lângă grădiniţă, aproape de prispă, apoi dâra roşiatică, spălăcită, ce se întindea până sub nuc, unde Ion zăcea ca o grămadă de carne". Sistemul de imagini şi de simboluri ale romanului *crucea/copacul* urmăreşte, aşadar, să atragă luarea aminte asupra esenţei însăşi a vieţii, ca unitate a contrariilor.
Dar obiectivele sale estetice - obiective ce decurg din formula unui " realism al esenţelor" - scriitorul le înfăptuieşte, în romanul *Ion,* nu numai prin procedee ale simbolizării, ci - aşa cum am mai spus - şi prin procedee compoziţionale specifice. Efectul general de îmbinare a contrariilor este obţinut, aici, printr o tehnică, în esenţă, *a contrapunctului.* Liviu Rebreanu manifestă o predilecţie vădită pentru a -onstrui o intrigă com-
109

plexă, o intrigă ce se compune (cel puţin în romanul *Ion)* din fire multiple, între care se stabilesc simetriile cele mai tulburătoare şi care sunt menite a ilustra posibilităţile opuse de rezolvare a unor conflicte identice. Romanul *Ion* poate fi, astfel, citit, în linii generale, ca dubla poveste despre vrajba adâncă şi ura înveninată între două perechi de personaje, între, pe de o parte, Ion şi Vasile Baciu (vrajba pentru pământ) şi, pe de alta, între învăţătorul Herdelea şi preotul Belciug (vrajba pentru locul de casă). Cele două linii ale conflictului acestuia geamăn cunosc însă deznodăminte diametral opuse: fie o luptă până la capăt, până la distrugere reciprocă (în cazul urii dintre Ion şi Vasile), fie, dimpotrivă, înseninare totală şi conciliere (în cazul urii dintre intelectualii satului). Şi în plan compoziţional, efectul urmărit de scriitor pare să fie, de asemeni, unul totalizator.

Felul în care funcţionează această tehnică a *contrapunctului* poate fi urmărit, la fel de bine, şi pe seama unor ramificaţii secundare ale acţiunii. Este cât se poate de limpede, de pildă, că drama sentimentală a lui Ion (a decide între Ana cea bogată şi Florica, fata cea săracă, dar atât de plină de nuri) îşi găseşte un ecou perfect, un reflex fidel, în drama sentimentală a Laurei (a decide între dragostea romanţioasă pentru Aurel - şi dragostea, mediocră şi casnică, dar cu mult mai solidă a lui Pintea).

Atât Ion, cât şi Laura se hotărăsc, într-un fel, să nu asculte de imboldul inimii lor, ci să urmeze sfatul bunei chibzuinţe; dar această decizie absolut similară are să-i aducă lui Ion doar regrete amarnice şi nefericire, în vreme ce , pentru Laura, ea are să însemne prosperitate şi mulţumire. Soluţiile compoziţionale ale romanului sunt menite, într-adevăr, să pună în evidenţă un înţeles ultim al vieţii - ca unitate a unor polarităţi inepuizabile.
"Realismul esenţelor" - programul estetic preconizat şi urmat de Liviu Rebreanu - se vrea, finalmente, un drum şi o cale de acces deschise spre izvoarele ultime ale fiinţei, spre sursa originară, din care purced toate. "Realismul esenţelor" se desparte radical de înţelegerea deterministă, cauzală a lumii (aşa cum o practică "naturalismul"), pentru a se afirma ca înţelegere "iluminată", ca participare la miracolul vieţii, ceea ce ne obligă, aşa cum am mai arătat, la o raportare obligatorie la componenta "dionisiacă", în jurul căreia se structurează creaţia rebreniană.
3. De aceeaşi coordonată stilistică dionisiacă este legată şi o altă particularitate definitorie a universului rebrenian, mai precis o viziune de tip organicist, evidentă îndeosebi în planul consideraţiilor pe care scriitorul le dezvoltă în prhinţa "problemei ţărăneşti".
In discursul său de recepţie la Academia Română

(din 29 mai 1940), Liviu Rebreanu - supunându-se "uzului academic de a elogia un înaintaş", dar profitând totodată de împrejurarea că, măcar în ceea cel privea, nu putea fi vorba de nici un înaintaş direct, fotoliul în care se instala fiind de fapt unul proaspăt înfiinţat - îşi închina elogiul unui înaintaş mai degrabă generic, pe care 1-a venerat în chip statornic şi căruia i-a înălţat un monument, prin fiecare filă a operei sale literare: "strămoşul meu şi al unora dintre dumneavoastră, într-un sens mai larg strămoşul tuturor: ţăranul român". Liviu Rebreanu avea să rostească, astfel, unul dintre cele mai puţin convenţionale discursuri de recepţie, din analele Academiei: *Lauda ţăranului român.* Oricât de cunoscută, atitudinea scriitorului faţă de ţărănime capătă, în cuvântul de la primirea în Academie, unele accente şi nuanţe, asupra cărora nu e lipsit de interes să zăbovim. Dincolo de orice considerente sentimentale, Liviu Rebreanu vede în ţărănime, după toate semnele, componenta care a avut ponderea cea mai importantă şi care a jucat, deci, un rol decisiv în desemnarea identităţii poporului nostru. "Suntem şi vom fi totdeauna neam de ţărani" - apreciază (cu o clarviziune ce ne apare, astăzi, totuşi, destul de îndoielnică) Liviu Rebreanu. In ţărănime - îşi continuă scriitorul, în alt loc, ideea - nici nu treb^'e, de fapt, să descoperim o simplă componentă pai> ală a poporului român; "ţăranul" - susţine

marele romancier - "nu e nici clasă, nici breaslă, nici funcţie", ţăranul se confundă în realitate şi pe deplin," cu poporul însuşi". Temeliile ţărăneşti ale poporului român i se par lui Liviu Rebreanu atât de evidente, încât el ajunge, practic, să pună semn de egalitate între cele două noţiuni: "Pentru toată lumea" - ne asigură Liviu Rebreanu - "ţăran e sinonim cu român".
Prin rolul pe care îl rezervă ţărănimii, în definirea identităţii poporului român, Liviu Rebreanu se situează, desigur, în prelungirea direcţiei culturale sămănătoriste; oricum, în *Lauda ţăranului român,* scriitorul nu pregetă să recunoască în mod deschis această adeziune

culturală: "După Creangă şi Coşbuc, mişcarea sămănătoristă, împreună cu cele similare şi adiacente, a putut enunţa, axiomatic că o literatură românească adevărată trebuie să purceadă din realitatea românească, adică direct sau indirect din ţărănimea care reprezintă ceea ce are mai original neamul nostru. De fapt, semănătorismul n-a făcut decât să formuleze şi să strige cu glas tare, ceea ce au simţit totdeauna, deşi nu atât de categoric, toţi creatorii de valori veridice".

Dacă, prin însemnătatea pe care este dispus să o atribuie clasei ţărăneşti, Liviu Rebreanu se situează, în esenţă, pe poziţii loctrinare sămănătoriste, dezvoltările consecutive <ţu acestui punct de vedere au să-1 îndepărteze simţitoi de orientarea sămănătoristă

canonică. Şi nu numai de aceasta, ci - într-un sens ceva mai larg - de majoritatea mişcărilor culturale tradiţionaliste, care - adâncindu-se în analiza virtuţilor istorice şi culturale ale clasei ţărăneşti - insistau cu precădere asupra afirmării unor trăsături de remarcabilă înţelepciune şi, în mod cu totul aparte, asupra unui simţ moral exemplar: cuminţenie, decenţă, bună-cuviinţă, curăţenie sufletească, etc

Se pare că Liviu Rebreanu nu împărtăşeşte întru totul viziunea aceasta eticistă asupra ţărănimii; deşi - în *Lauda ţăranului, român* - scriitorul invocă fără ocolişuri existenţa unui ethos ţărănesc şi vorbeşte despre o" lege românească", căreia i s-ar fi supus, şi de care ar fi as-cultat ţăranul român, de-a lungul veacurilor, Liviu Rebreanu sugerează, în alte locuri, că nu principiul moral **organizează** în fapt viaţa sufletească a ţărănimii, ci, mai degrabă, raţiunile[3] naturale. Mobilurile lui Ion -din romanul omonim -,ori cele ale lui Petre Petre -din romanul *Răscoala* - se înscriu cu precădere într-o sferă a **instinctuali taţii,** a pasiunilor oarbe. Pentru a înţelege în chip acurat această particularitate, trebuie sa o punem în legătură şi să o privim în lumina vederilor filozofice de ansamblu ale lui Liviu Rebreanu, trebuie să ne raportăm, altfel spus, la elementele unei metafizici a Marelui Tot. Plecând de la aceste premise generale, predominarea instinctualiiăţii indică în reali-

tate un grad sporit de integrare în Marele Tot, un mod de existenţă în unitate organică şi în comunitate cu întreaga fire. In concepţia lui Liviu Rebreanu, ţăranul român (fie el Ion, ori Petre Petre) ilustrează tocmai **o** stare genuină, încă nepervertită, a raporturilor de or-ganicitate cu mediul cosmic şi cu Marele Tot. Expresia desăvârşită şi cea mai semnificativă a unor asemenea raporturi de genuină organicitate ar **reprezenta-o,** în esenţă, ataşamentul incoruptibil al ţăranului faţă de pământul natal. Mulţumită, de altminteri, tocmai unei astfel de trasaturi, a şi izbutit ţăranul român - crede marele scriitor - să supravieţuiască vitregiilor istoriei şi să păstreze neştirbit teritoriul naţional. "Ţăranul " -spune Liviu Rebreanu - "nu pleacă, nici de voie, nici de nevoie. El n-are unde să-şi mute sărăcia.peutru că. smuls ele pe ogorul lui ar fi **osândit** să piară **ca un** arbore smuls din rădăcini. De aceea ţăranul **e pretutindeni** păstrătorul electiv al teritoriului **naţional".**

Aşadar, pentru a ne întoarce în urmă, Liviu Rebreanu, deşi împărtăşeşte, alături **de** scriitorii sămănătorişti, cultul ţăranului, se desparte, toi uşi, de aceştia, în viziunea pe care o propune asupra virtuţilor fundamentale ale clasei ţărăneşti. In această problemă. . **punctul** de vedere **eticist** face loc, aşa cum ani arătat, unui punct de vedere organicistic.

Liviu Rebreanu se mai **desparte** însă, încă o dată.

de locurile comune ale sămănătorismului, cercetând chestiunea naţională nu numai din

unghiul maselor ţărăneşti, ci - fapt oarecum insolit, prin dimensiunile şi temeinicia analizei - şi din unghiul conducătorilor spirituali ai'mulţimii, din unghiul "luptătorilor naţionali". Pentru aceştia din urmă - întrucât sunt văzuţi ca produse ale culturii şi ale reflexiei - chestiunea naţională îşi pierde din genuitatea şi imediateţea pe care i le conferea instinctul, ea are a se pune aici, în esenţă, sub forma idealului şi ca un dat al voinţei morale. Există numeroase indicii (mai ales în *Jurnalul* scriitorului) că, pe baza unor astfel de premise, Liviu Rebreanu era pe cale să elaboreze o adevărată tipologie naţională, cu aspect bi-polar. Intr-o însemnare din 21 martie 1940, el vorbeşte, în acest sens, despre proiectul unui mare roman ("o epopee a vieţii româneşti" - precizează el), care urma să se cheme *Păcală şi Tândală.* Cartea, din păcate, nu a mai fost scrisă niciodată; dar concepţia scriitorului ajunsese să se contureze cu destulă limpezime. Păcală era menit să ilustreze voinţa şi **idealul** abstract, o voinţă şi un ideal ce, în planul existenţei cotidiene, avea să păşească pe o cale a compromisurilor. Tândală, dimpotrivă, ar fi arătat fermitatea şi tăria de a trăi idealul până la capăt. Două "tipuri naţionale", aşadar, două căi ce se deschid în calea unor categorii sociale neorganice: "Păcală ar fi >-
ompromisul, Tândală adevărul; unul real-

itatea, celălalt adevărul. Păcală minte, Tândală spune totdeauna adevărul şi iese prost". Scriitorul, spuneam, nu a mai apucat să lucreze la proiectul acestui roman. Luându-ne însă după datele şi indiciile pe care el ni le furnizează, ne putem, totuşi, întreba dacă această tipologie binară (Păcală/Tândală) nu este cumva prefigurată, în romanele deja publicate ale lui Rebreanu. întrebare ce nu poate primi decât un categoric răspuns afirmativ. Dar nu aceasta prezintă importanţă şi nu aceasta este relevant, pentru demonstraţia pe care ne-am propus să o întreprindem aici. Cu adevărat relevantă este doar constatarea că, în cristalizarea concepţiei sale sociale, Liviu Rebreanu a plecat în esenţă de la un criteriu al caracterului organic sau nu al principalelor clase sociale din care era alcătuită societatea românească; şi că, în această perspectivă, scriitorul apreciază că singură ţărănimea beneficiază de aceste atribute ale *organicităţii,* în vreme ce, în cazul intelighenţiei, de pildă, s-a produs de fapt o ruptură de mediul cosmic şi de pământul naţional, de natură să explice şi relativa dezorientare politica a acestei categorii. Or, criteriul organicităţii, al unităţii organice cu întreaga fiinţă, îl aşează încă o dată pe Liviu Rebreanu sub semnul tutelar al dionisiacului.
4. In sfârşit, componenta stilistică dionisiacă a operei lui Liviu Rebreanu îşi mai pune, încă o dată, am-

prenta asupra acestui univers, sub aspectul modelelor temporalităţii.
"Primul lucru care pare să-1 fi obsedat pe romancier[1] - este de părere Ovid S. Crohmălniceanu, într-un studiu asupra *Timpului interior al lui Rebrtanu* - "e ideea de ciclicitate a existenţei" *(Cinci prozatori în cinci feluri de lectură,* p.67). Observaţia aceasta - întemeiată, în bună măsură, pe modelul temporalităţii pus în lumină de romanul *Adam şi Eva* - mi se pare, totuşi, a fi mai puţin pertinentă în cazul celorlalte romane; modelul ciclicităţii are aici un caracter mai degrabă întâmplător, în strânsă legătură, probabil, cu specificul unor date de ordin tematic (reîncarnările succesive, repetiţia dramei etc). In romanul *Ion,* cel puţin, structura temporalităţii pare să fie, fără nici o putinţă de îndoială, una eseuţialmente lineară. Prin efectele sale compoziţionale cele mai subtile şi mai caracteristice, romanul relevă în chip stăruitor faptul că viaţa universală - în curgerea, ei necontenită, în eterna ei înaintare către un ţel nedesluşit şi neînţeles, în mersul ei neabătut spre mereu alte orizonturi - se înscrie, în fond. pe o axă a orizontalităţii. 0 asemenea percepţie, definitorie, a timpului, realizează, de altminteri, şi Titu Herdclea, personajul cel mai apropiat de a îndeplini funcţia de "reflector", în roman (.şi e greu de detectat, în cadrul consideraţiilor sale, acea doză de "ironie" auctorială şi de distanţare, pe care o invocă

Ovid S. Crohmălniceanu): "Unde te duce viaţa, acolo trebuie să mergi, şi ce-ţi porunceşte ea trebuie să faci! Numai nebunii umblă să-i stăvilească mersul, s-o abată din calea ei, să se împotrivească voinţei cele mari care e una şi milioane de milioane, care e oarbă şi totuşi urmăreşte o ţintă sigură, necunoscută de infima pricepere omenească... Voinţa cea mare sunt eu, precum e şi vaca lui Ion sau câinele nostru, ori viermele ce se aşează singur sub talpa mea ca să-1 strivesc sau chiar bolovanul pe care-1 izbeşti cu piciorul, precum tot ce este, şi cerul, şi ceea ce este dincolo de cer şi de stele, şi dincolo de acest dincolo, mereu până-n nesfârşitul nesfârşitului... Atunci? Viaţa singură ştie ce vrea, sau poate pentni că nu ştie nici ea mi se pare că ştie... Unde merge ea e bine, căci merge tot înainte, peste prăpăstii, peste munţi, mereu înainte. Cine cade din carul vieţii e pierdut... înainte! înainte! înainte!" Pe axa aceasta a orizontalităţii, timpul nu este, aşadar, lipsit de o structură teleologică (dimpotrivă!), dar mişcarea timpului ar putea fi cel mai bine definită ca o "finalitate fără scop"*. Viaţa merge necontenit "înainte", dar nimeni nu ar putea să precizeze în care anume direcţie. întrucât sensul de înaintare a timpului se lasă cu atâta dificultate sesizat, scriitorul va prefera, adeseori, să descrie fenomenul de înscriere pe axa orizontalităţii, cu ajutorul noţiunii de sincronizare cu "ritmul" sau cu "pulsaţia"

regulată a vieţii.
Trebuie sa observăm însă că, în roman, ne sunt înfăţişate întâmplări, evenimente şi drame, ce deţin un aspect durativ evident, ce se întind şi se consumă în timp, dar care nu produc, totuşi, nici un fel de modificări ale valorilor înscrise pe axa orizontalităţii, ale mişcării de înaintare implacabilă, unde efectele sunt mai degrabă acelea ale unui "timp care a fost oprit". Fiindu-le refuzate dimensiunea orizontalităţii, dramele umane individuale (este vorba de "zvârcolirile" haotice de la suprafaţa vieţii celei mari, este vorba de "suferinţele" şi "patimile" stârnite de "năzuinţele mari sau mici") urmează să se măsoare pe o axă a verticalităţii, respectând, în genere, un model de mişcare "circulară". Este cât se poate de limpede că, în cadrul unui astfel de sistem temporal, axa verticalităţii are menirea de a configura o dimensiune ontologică a iluzoriului. Valoarea durativă nulă, pe care dramele umane individuale o au pe scala orizontalităţii, este în mod concludent subliniată şi făcută sensibilă, în legătură cu patetica poveste a lui Ion Pop al Glanetaşului. Este, astfel, extrejn de semnificativă strădania romancierului de a trata scena finală a istorisirii (hora din bătătura Todosiei lui Maxim Oprea, cu ocazia sfinţirii bisericii celei noi, înălţată prin osteneala preotului Belciug) în aşa fel, încât ea să facă ecou perfect scenei iniţiale, din capitolul *începutul* (hora

duminicală obişnuită, la care iau parte flăcăii şi fetele din Pripas). Similarităţile sunt duse până la o limită a confuziei, mai cu seamă din punctul în care intelectualitatea satului (preotul Belciug şi familia învăţătorului Herde-lea) se alătură "petrecerii populare"; gesturi risipite (invitaţia de a intra în joc, adresată de "capul flăcăilor"; refuzul diplomatic al "domnişorului", şi cel, plin de indignare, al tinerei fete), mici incidente (scurta înfruntare dintre preot şi beţivanul Vasile Baciu) revin şi se repetă aidoma, de la o scenă la alta, creând iluzia irezistibilă că nu s-a produs nici un fel de înaintare, de la un moment la celălalt, pe axa timpului. Vâltoarea pasiunilor s-a / potolit, drama pustiitoare a pământului şi a iubirii s-a consumat, însă efectul de ansamblu este acela că timpul nu a "trecut", totuşi, peste oameni şi locuri, mersul lui fiind reluat din punctul în care, în aparenţă, el se oprise. Povestea lui Ion, la care am fost martori, dobândeşte, astfel, o foarte pronunţată trăsătură de irealitate: "Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câţiva oameni s-au stins, alţii le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele. Suferinţele,

patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca nişte tremurări plăpând într-un uragan uriaş". Vremea nu incorporează, a^.ddar, în curgerea ei nestăvilită,durata dramelor uniune, ci - mai curând - face abstracţie de
121
ea ("şterge toate urmele"), văzându-şi netulburată de ritmurile ei ascunse.
Această asociere între un model liniar al tempo-ralităţii şi unul ciclic, al repetivităţii, înseamnă, din nou, o strădanie de a depăşi modelele temporale propuse de determinismul simplist al veacului al XlX-lea, un determinism care se reclamă de la distanţă de la spiritul raţionalist al apollinicului, strădania de a depăşi deci asemenea modele temporale, către unul de o incontestabilă complexitate, în care conceptul dionisiac al "Totalităţii" ocupă o poziţie centrală.
Singura concluzie pe care o putem formula, la capătul acestor consideraţii, nu poate fi decât aceasta: prin Liviu Rebreanu, vocaţia dionisiacă, de substrat, a "sunetului românesc" s-a afirmat încă o dată, cu o forţă şi coerenţă rareori egalată, în literatura veacului nostru.

122

LUCIAN BLAGA

In varianta din 1989 a *Notei de ediţie* (scrisă pentru *Revista de Istorie şi Teorie Literară,* care - începând cu numerele 1-2 din 1989 - se angaja să publice în foileton textul imtegral al romanului *Luntrea lui Caron),* Dorii Blaga socotea oportun să insiste asupra cerinţei de a citi romanul ca operă de ficţiune, în ciuda unor implicaţii biografice altminteri îndeajuns de evidente. "In acţiunea romanului" - recunoştea, astfel, îngrijitoarea ediţiei -"apar unele evenimente din biografia autorului (cum ar fi, chiar în aceste prime capitole, referirile la refugiul Universităţii din Cluj la Sibiu, la geneza piesei *Arca lui Noe,* scrisă într-adevăr la Căpâlna, ori la activitatea sa diplomatică". Dar, continua autoarea *Notei,* toate aceste coincidenţe nu pot să modifice factura textului în ansamblul său, *Luntrea lui Caron* înscriindu-se fără nici o dificultate în sfera literaturii de ficţiune. De aceea -consideră Dorii Blaga - trebuie să ne ferim de a pune un semn de egalitate, aşa. cum probabil am fi tentaţi să o facem, între autorul real al romanului *(id est:* Lucian Blaga) şi cel ca,re deapănă de fapt povestirea (adică
* 123
Axente Creangă şi care este un ins de ficţiune): "Numai o lectură superficială şi neavizată poate confunda, însă, autorul cu personajul principal (Axente Creangă), care este şi *narator.* 0 asemenea eroare de lectură ar duce, fără îndoială, la însăşi denaturarea semnificaţiilor romanului. Preluând câteva dintre datele realităţii, scriitorul le transpune în universul ficţiunii, concepând personaje şi întâmplări care nu au existat în realitate".
Că *Luntrea lui Caron* se înscrie cu limpezime într-o sferă a literaturii de ficţiune, nu cred că ar mai putea fi pus în discuţie; chestiunea "ficţionalităţii" acestui roman se cere însă tratată în alţi termeni decât cei avansaţi de comentariul îngrijitorului de ediţie. Fiindcă "ficţionalitatea" romanului de faţă nu trebuie propriu-zis înţeleasă, aşa cum pare să o facă Doamna Dorii Blaga, în legătură cu un anumit coeficient de invenţie, ce s-ar fi aflat la baza producerii

acestui text; *Luntrea lui Caron* stă esenţialmente sub un semn al memoriei şi mi se pare excesivă aserţiunea că scriitorul ar fi conceput "personaje şi întâmplări care nu au existat în realitate". "Ficţionalitatea" romanului de care ne ocupăm ţine mai degrabă de actul esenţial, în virtutea căruia scriitorul nu se mulţumeşte să îşi "povestească" propria biografie, ci se simte tentat de fapt să "şi-o imagineze", ceea ce înseamnă însă totodată a o modela, în funcţie de anumite tipare imanente ale imaginarului, tipare şi categorii de

sorginte mitică. De altminteri, consideraţiile scriitorului însuşi asupra acestui proiect romanesc al său insistă tocmai asupra apartenenţei lui la o formulă a "realismului mitic"; *Luntrea lui Caron* - specifica Lucian Blaga, într-un interviu, acordat în 1935, lui Octav Suluţiu - se dorea "tot în formula teatrului meu, a acelui "realism mitic" care îmi este, cred, organic". Chiar dacă autobiografic, romanul lui Lucian Blaga se dezvoltă aşadar pe coordonate ale ficţionalităţii, actul *povestirii* trans-formându-se, în chip inevitabil, în cazul său, într-un act al *imaginării,* respectiv al modelării mitice; (mă despart, în acest punct, de aprecierile, atât de pătrunzătoare altminteri, ale profesorului Mircea Zaciu, care este de părere că "în locul formulei mitico-parabolice, caracteristică dramaturgiei sale, Blaga apelează acum la o construcţie realistă". Dimpotrivă, *Luntrea lui Caron se* revendică în egală măsură, am convingerea, de la o formulă a "realismului mitic").
Este interesant de relevat, astfel că - în pofida caracterului prin excelenţă memorialistic al romanului - scriitorul ascultă, în *Luntrea lui Caron,* de anumite canoane compoziţionale specifice *basmului!* S-ar cere studiate cu toată atenţia, sub acest raport, traseele pe care le străbat personajele principale, "fraţii gemeni" Axente Creangă şi Leonte Pătraşcu. Aceste trasee sunt investite, de fapt, cu un foarte pronunţat caracter ritu-

alic; e vorba, după cum voi încerca să arăt, despre ritualuri din categoria, mai întotdeauna, a "întoarcerii la începuturi".
Lui Axente Creangă nu-i va rămâne, de altminteri, câtuşi de puţin străină natura ritualică a drumurilor sale; bejenia lui la Căpâlna îi va prilejui, astfel, o lungă digresiune pe tema "regresiei în preistorie": "Eram încercat de simţământul acut că "istoria", întruchipată în bombardiere imaginare,ne alunga spre "preistorie", spre o preistorie milenară simbolizată de ciobănia din preajmă. Ciobanii, oile, măgăruşii şi dulăii ne întâmpinau la fiece pas, spunându-ne că ne găseam,într-adevăx, nu pe-o şosea, ci pe un drum, ce ducea din istorie, înapoi spre preistorie".
Nu e mai puţin adevărat însă că, în cazul lui Axente Creangă, ritualurile din clasa "întoarcerii la origini" se întrepătrund pe alocuri cu ritualurile de regăsire a "paradisului pierdut"; se poate, de altminteri, depista cu uşurinţă imaginea arhetipală a" grădinii edenice", a cărei ocurenţă poate fi semnalată atât în episodul Căpâlna, cât şi - mai ales - în episodul Câmpul Frumoasei. La Căpâlna, imaginea se compune în jurul mesei de lucru a poetului, din grădina părintelui Bunea. Două sunt, în esenţă, semnele prin care se vesteşte natura edenică a locului: mai întâi, se cuvine menţionată, extraordinara fertilitate ce pune stăpânire, în acest spaţiu,

asupra protagonistului, care, după o perioadă destul de îndelungată de neproductivitate, ajunge să redacteze, într-un elan nestăvilit, piesa *Arca lui Noe.* Cel de al doilea semn despre condiţia paradisiacă a locului îl reprezintă blândeţea şi neobişnuita sociabilitate a sălbăticiunilor pădurii: "Mult timp statui aşa răzimat în coate pe măsuţă. Şi cum şedeam pe bancă, picior peste picior, absorbit de privelişte, simţii dintr-o dată ceva neobişnuit: era ca şi cum un căţeluş şi-ar fi pus picioruşele pe vârful bocancului meu. Dar nu prea vedeam cum ar fi putut să se rătăcească pe-aci, fără a da alt semn, un căţeluş din sat. 0 nedumerire mă

cuprinse, ghicind cu toate simţurile că "piciorușele" imaginare stăruiau pe vârful bocancului. Am căutat să nu-mi mişc deloc picioarele subt masă. Nu era căţeluş. 0 veveriţă roşcovană, cu coada lungă, înfoiată, îşi ridicase lăbuţele dinainte pe vârful bocancului şi stăruiau în această poziţie de mirare, privind împrejur".
Cea de a doua ocurenţă a motivului "grădinii edenice" este legată de escapada lui Axente Creangă, în tovărăşia Anei Rareş, la Câmpul Frumoasei; condiţia edenică va fi sugerată, şi de data aceasta, de extraordinara productivitate şi rodnicie a poetului, care descoperă, cu bucuroasă uimire, o descătuşare a izvoarelor creativităţii: "Adevărul este că atâtea grave neajunsuri, nenumăratele neajunsuri din anii trecuţi,

nu izbutiseră să-mi sece cu totul prundul fântânilor. Năvalnica primăvară mi-a descătuşat latenţe organice. Fapte noi şi noi împrejurări încearcă să cadă prielnice în cumpănă. De abia bănuite resurse sufleteşti îşi sporesc jgheaburile".
In ceea ce îl priveşte pe Leonte Pătraşcu, ritualul de "întoarcere la începuturi" se va specifica, pe de o parte, ca "regresiune în preistorie", ca şi la Axente Creangă, dar, pe de altă parte, şi ca "regresiune în nefiinţă": "Odată "epurat" de la universitatea ieşeană, Leonte Pătraşcu s-a stabilit, precum am arătat, în satul nostru de obârşie. Leonte a fost în momente cruciale ale vieţii nu rareori încercat de instinctul "întoarcerii". Ultima sa întoarcere putea să aibă diverse semnificaţii. Ea putea să fie o întoarcere din istorie în preistoria, încă vie, a satului, dar ea putea să fie şi o îutoarcere în nefiinţa de dinainte de naştere. In dorul de întoarcere se poate uneori descifra şi dorul de a nu mai fi. Leonte este, de la o vreme, supusul acestui dor de intorcere, în care se poate ghici dorul de a nu mai fi".
Sub raport compoziţional, traseele personajelor blagiene se cuvin raportate - spuneam - în chip preponderent la operaţii ritualice din categoria "întoarcerii la începuturi"; la fel de îndreptăţită ar putea fi însă şi raportarea la o altă schemă arhetipală, aceea a "trecerii prin moarte" şi a "întoarcerii la viaţă". In această per-

spectiva, romanul construieşte o complexă topografie a imperiului subpământean, marcat îndeobşte printr-un semn caracteristic, acela al infertilităţii, semn ce îşi pune pecetea la un moment dat, asupra destinului lui Axente Creangă: "Nu mai am nici o speranţă. Acest simţământ al golului, ce te sufocă, e deosebit de greu pe înserate, când cobor de la curs treptele universităţii. E o coborâre din viaţă în moarte. Dar sterilităţii îi este preferabil moartea".
Perechea lui Axente Creangă, în această trecere a lui prin ţinuturile de dincolo de Styx, va fi Octavia Olteanu: dragostea ei va fi însă, în consonanţă cu locul, una ce propagă pustiul şi sterilitatea. Octavia se străduieşte necontenit să îl abată pe Axente Creangă de la orice avânt creator: "Aşa te văd eu. Timp de un sfert de veac ai dat opere ce vor rămâne. Au intrat operele tale definitiv în patrimoniul poetic al stirpei noastre. Ai dat cu vârf şi îndesat. Eştie o figură deplin rotunjită. Ai dreptul la sterilitate (...). Mai ai câţiva ani de tinereţe, ce vine uneori toamna şi prin pomi. Trebuie să te bucuri de aceşti ani (...). Cronica isprăvilor tale e încheiată. Nu vrei să mai laşi şi altora de lucru? Nici mie? Lasă-mă să scriu eu de-acum şi să mă trudesc întru frumuseţe şi cântec. Scriu eu - pentru tine şi în locul tău".
Toate aceste consideraţii privitoare la structura compoziţională a romanului, consideraţii ce au pus în

evidenţă prezenţa unui evantai destul de larg de *pattern*-uri tradiţionale, ne vor întări, desigur, în convingerea că, mai degrabă decât o mărturisire brută, mai degrabă decât o transcriere realistă a unor experienţe trăite de scriitor, Luntrea lui Caron este de fapt *un **basm).*** Am

impresia, de altminteri că, prin splendidul episod al "manuscrisului persan", de la biblioteca Batyaneum, scriitorul n-a urmărit altceva decât să ne ofere o imagine antereferenţială, o "punere în abis" a chiar romanului său; iată-i pe cei doi eroi, pe poetul Axente Creangă şi pe Ana Rareş, aplecaţi asupra filelor străvechi, admirabil ilustrate, ale manuscrisului persan, un text ce narează fapte "istoric controlabile", dar care reuşeşte totodată să-şi transpună cititorii într-o atmosferă de basm: "Manuscrisul persan cuprinde epopeea în versuri a unui mare poet. E vorba în această epopee despre atâtea fapte istoric controlabile. Ilustraţiile ne comunică însă o atmosferă de basm. Mâna Anei, de-o fineţe mirabilă, se potriveşte printre ilustraţii, cum fiinţa ei s-ar potrivi în basm. Gustăm împreună, cu o voluptate mistică, culorile şi liniile, prin care anonimul meşter a întruchipat marile fapte. Imaginaţia noastră se îneacă până la pierdere de sine în spiritualitatea caldă a răsăritului".
Să spunem însă că Lucian Blaga nu va rămâne peste tot consecvent cu această formulă a "realismului mitic"; în *luntrea lui Caron* vom întâlni, de aseme-

nea, destule pasaje de analiză socială, inspirate de marile prefaceri prin care a trecut societatea românească după cel de al doilea război. Aceste pasaje se circumscriu mai curând unei formule a realismului clasic, într-adevăr. Mărturisesc că le-am parcurs cu a-viditate şi cu speranţă, dată fiind calitatea şi calibrul analistului. Din păcate, observaţiile scriitorului (puse în seama fie a lui Axente Creangă, fie a lui Leonte Pătraşcu) sunt uşor decepţionante, printr-o anume platitudine (decepţie împărtăşită, de altfel, şi de profesorul Mircea Zaciu: "Alternanţa tonului narativ şi al celui simili-memorialistic, ziaristic şi, uneori, didactic-eseistic poate să decepţioneze la o primă lectură a romanului blagian"). Reţin, totuşi, atenţia, consideraţiile dezvoltate de Leonte Pătraşcu în legătură cu materialismul istoric, filosofie în care personajul nu vede decât o formă a psihanalizei, la fel de reducţionistă ca şi cea freudiană, dar privilegiind un alt instinct, pe acela al foamei: "Nimenea n-a remarcat, până acum, că materi-alismul istoric a clădit, cu decenii înaintea psihanalizei moderne, un sistem de psihanaliză al unui alt instinct: al foamei, al conservării". O teorie asemănătoare, punând accentul tot pe caracterul "reducţionist" al practicii puterii, dezvoltă şi Axente Creangă: pentru regimul post-belic, considera el, "omul este reductibil, prin toate ale sale, la acest instinct (...). Acum toate împrejurările

converg în a demonstra primordialitatea foamei".
Destul de interesante, aceste teorii nu se salvează, totuşi, de la o anume banalitate.
Luntrea lui Caron rămâne - mai ales pe latura sa de basm - o operă majoră, în cadrul creaţiei blagiene.

DUMITRU RADU POPESCU

Adevărurile literaturii. Una din problemele majore pe care şi le-a pus şi pe care s-a străduit să le soluţioneze cât mai satisfăcător literatura anilor '50 a fost aceea de a stabili un principiu de legitimitate pentru "adevărurile" vehiculate de opera literară. In cele mai multe comentarii de epocă, legitimitatea era dată de respectarea foarte strânsă, de către scriitor, a unor metaprescripţii ştiinţifice (cum le-ar numi Jean Franţois Lyotard). Aceasta revenea la a spune că "adevărurile" literaturii au avut întotdeauna de suferit, atunci când creatorul nu a putut face apel - din pricina, cel mai adesea, a unor "limite" generale ale epocii sale - la adevăruri pe de-a-ntregul "ştiinţifice". Dintr-o astfel de perspectivă, critica a procedat, nu o dată, la

reconsiderarea "necruţătoare" a unor opere literare ale trecutului, altminteri de o consolidată celebritate. Astfel procedează, de pildă, Nicolae Moraru, într-un studiu din 1950, închinat *Elementelor realismului în literatură,* îndeosebi în pasajele în care se ocupă de reprezentanţii "realis-

mului critic": "Din acest punct de vedere însă, toţi realiştii critici erau mărginiţi atât de condiţiile istorice, cât şi de lipsa unei poziţii principiale, a unei concepţii ştiinţifice asupra lumii" *(Studii şi eseuri,* p.62). Acelaşi argument - absenţa unor metaprescripţii ştiinţifice şi clare - îl determina pe Nicolae Moraru să chestioneze legitimitatea unei părţi întinse din opera poetică a lui George Bacovia: "Având de exprimat anume stări, neputând da răspunsuri, terorizat, înnebunit aproape, în învălmăşagul de gânduri şi imagini, incapabil de a-şi limpezi noţiunile şi a le cuprinde într-un tot armonic, sfărâmând înlănţuirea logică a ideilor, Bacovia ajunge la o formă de exprimare obscură" *(Ibid.,* p.69). Teza că adevărurile literaturii îşi pierd orice legitimitate, atunci când ele nu sunt susţinute şi construite în conformitate cu metaprescripţiile ştiinţifice, era împărtăşită, între alţii, şi de D. Micu; în studiul său, consacrat *Romanului românesc contemporan (1944-1959),* criticul reproşa "literaturii realiste din trecut" faptul că "n-a izbutit, cu toată forţa ei excepţională, să pătrundă până în miezul intim al vieţii sociale, şi aceasta fiindcă marii ei creatori au fost privaţi de acea capacitate de a descifra sensul dezvoltării istorice (...); în multe privinţe, clasicii realismului critic rămân modele permanente, lor nu le-a fost în schimb accesibil tâlcul unor fenomene esenţiale ale vremii lor" (p.64).

DUMITRU RADU POPESCU

Unul dintre meritele neîndoielnice ale literaturii din ultimele decenii (dar meritul îndeosebi al prozei, al romanului) constă în abandonarea acestui principiu de legitimare şi în reaşezarea lui pe baze cu totul noi. Presupoziţia de la care se porneşte acum este că adevărurile literaturii îşi au principiul de legitimare în ele însele! Ceea ce nu vrea să spună decât că, prin aceasta, adevărurile literaturii nu trebuie să ţină neapărat seama de metaprescripţiile ştiinţei, ba chiar că, în anumite situaţii, adevărurile literaturii pot să procedeze la unei infracţiuni, din perspectiva metaprescripţiilor ştiinţei. In unele cazuri, adevărurile literaturii se vor învecina, aşadar, cu eresurile. Dar asta nu le împiedică să deţină, sub raport cultural, o legitimitate poate mai accentuată, chiar, decât a adevărurilor ştiinţei. 0 superbă - şi semnificativă, totodată, pentru orizontul de mentalitate al ultimilor ani -apologie a adevărurilor literaturii (asimilate eresului), în comparaţie cu adevărurile ştiinţei, o subliniere în acelaşi timp a tipului mai înalt de legitimitate pe care cele dintâi îl deţin, faţă de metaprescripţiile ştiinţei, vom afla în romanul, din 1974, al lui Dumitru Radu Popescu, *0 bere pentru calul meu.* Unul dintre "adevărurile" definitorii ale acestui text îl reprezintă performanţele locu-torii ale calului Mişu: o mârţoagă, deci, care se pare că posedă darul vorbirii. Un alt "adevăr" al romanu-

lui îl constituie baba Sevastiţa, o fiinţă pricepută în farmece şi care deţine facultatea miraculoasă de a trece pragul celuilalt tărâm şi de a sta de vorbă cu morţii. Cele două tipuri de "adevăruri" sunt aşezate de scriitor, cu ostentaţie, faţă în faţă, de o parte "eresurile" narative, de cealaltă enunţurile unei ştiinţe pozitive: "Şi el ar face orice, şi şi face, să demonstreze raţional că fiul unei iepe nu poate decât în basme vorbi şi că noi nu trăim în basme. Aici se înşeală el. El judecă normal, ca toţi oamenii, şi crede sincer că regulile după care face el adunarea şi scăderea se potrivesc şi acum şi în vecii vecilor, la toate adunările şi scăderile. Şi aici e vorba de altă adunare şi de altă scădere" *(Op. cit.,* p.15). Iar romanul nu lasă nici o umbră de îndoială în privinţa faptului că eresurile literaturii se bucură de o legitimitate absolută, adevărurile acesteia - incorecte, cum vor fi fiind, din perspectivă ştiinţifică - dovedindu-se, în ultimă instanţă, cu mult mai folositoare pentru fiinţa eternă a omului: "I-am

spus babei că-1 omor. Şi ea a râs. 0 să-1 omor şi-atunci o să scap de povestea asta, i-am spus, totul o să piară ca un vis. N-o să piară, mi-a zis Sevastiţa, nimic n-o să piară niciodată, adevărurile lui Mişu nu trec niciodată, ele sunt veşnice" (p.90).

Intre realism şi expresionism. Vânătoarea regală este o carte cu adevărat extraordinară; s-ar părea că impresia atât de puternică pe care ea o produce se

datorează întâi de toate subiectelor epice, în majoritatea cazurilor deosebit de atroce. Astfel, în *Orizontul mi se pare întotdeauna mai departe decât zenitul,* profesorul Haralamb este asasinat, iar cadavrul său ascuns de făptaş în burta unui cal mort; după cum, în *Vânătoarea regală,* doctorul Dănilă este sfâşiat de o haită de câini înfometaţi, sub privirile aprobatoare ale întregului sat. Dar, în realitate, nu prin subiectul epic obţine scriitorul efectele sale cele mai originale; ci prin anumite procedee, tipic expresioniste, de supradimensionare a reprezentărilor. In romanul *F.,* de pildă, sau în *Vânătoarea regală,* pentru a sublinia caracterul de anomalie pe care îl aveau anumite realităţi sociale, autorul îl sporeşte, atribuindu-1 întregului cosmos. In *Ningea la Ierusalim,* anomalia cosmică ar consta într-o cu totul nefirească înmulţire a pisicilor; tot timpul drumului pe care îl parcurge, cu maşina, în noapte, eroul naraţiunii (probabil antrenorul Vasile) aude neîntrerupte mieunaturi, ce veneau din pomi sau de pe marginea şoselei, iar când coboară din maşină şi deschide portbagajul, "din el au sărit spre mine miorlăind vreo douăzeci de pisici şi într-o clipă au dispărut ca nişte năluci în întuneric". Tot astfel şi în *Boul şi vaca,* preotul satului se plânge de o nestăvilită şi fără precedent sporire a şobolanilor. In *Frumoasele broaşte ţestoase,* naraţiunea se desfăşoară din perspectiva unei psihopate,

Iolanda Mânu, care suferă în chip vădit de stări halu-cinaforii; lipsa de normalitate decurge aici din sugestia că perspectiva Iolandei ar putea fi totuşi o perspectivă a adevărului. Ce e drept, duhurile şi strigoii pe care le vede eroina pot fi interpretate şi ca simple simboluri artistice; însuşi autorul ne îndrumează în această direcţie: "e mai important să se vadă din mărturisile Iolandei, ale lui Ionescu, ale Sevastiţei şi ale altora care era atmosfera Câmpuleţului în zilele când se vorbea despre femeia ce umbla prin oraş cu un copil negru de mână, de parcă era turbarea, sau ciuma, sau holera, sau buba bubelor, cum o numeau unii, sau nebunia etc. Important e că femeia aceasta reprezenta cel mai precis zilele acelea, de după război, atmosfera lor". Ar însemna atunci că boala Iolandei este o simplă convenţie literară; nu e exclus, cum spuneam, să fie aşa, dar - adăugăm noi

- nu în mod permanent.

Supradimensionarea aceasta cosmică a caracterelor creează o atmosferă de sfârşit de lume; nu întâmplător, în *Boul şi vaca,* Noe - asemeni omonimului său biblic

- trăieşte în aşteptarea unui nou potop şi, în vederea acestui iminent eveniment, îşi făureşte o corabie, o arcă. După cum, în *Vânătoarea regală,* turbarea primeşte la un moment dat tocmai o astfel de semnificaţie, de cataclism deja dezlănţuit; Moise, de pildă, presupune că integrul Calagherovici ar vrea "să dea şobolanii turbaţi

în Branişte, şi câinii bolnavi, şi toate celelalte, şi să se omoare unul pe altul şi să piară tot satul: ca apoi să vină el să facă totul din nou".

Curios este faptul că această viziune generală, de factură expresionistă, nu elimină totuşi, după cum era de aşteptat, psihologicul, în romanele lui D.R. Popescu; dimpotrivă, gesturile personajelor au de foarte multe ori semnificaţia unui limbaj, de dincolo de cuvinte, ceea ce dă prilejul unor interpretări deosebit de subtile. Mi se pare însă incontestabil că trăsătura stilistică expresionistă deţine totuşi un caracter dominant.

Moartea lui Pan. In legătură cu romanul *Cei doi din dreptul Tebei,* observaţia de la care

trebuie să se pornească este că acţiunea romanului nu se desfăşoară într-un spaţiu omogen şi continuu, ci - dimpotrivă - într-unui marcat de existenţa a două centre de referinţă, înzestrate - fiecare dintre ele - de scriitor cu valori simbolice opuse: pe de o parte Pădurea, iar, pe de alta, Satul.

Pădurea este, în universul acestui roman, un simbol destul de transparent al lumii arcadiene, al idilei dintre om şi Natură, un simbol al candorii originare; ca spirit tutelar al său, Pădurea îl are pe bătrânul Gălătioan, în fiinţa căruia vom afla numeroase din atributele Marelui Pan. Bătrânul se înfăţişează de regulă "împodobit ca un ţap cu frunze de stejar şi cu iarbă şi flori şi

crengi verzi în coroane peste mijloc şi peste creştet". Gălătioan va încerca să-i ajute pe cei doi nefericiţi şi puri îndrăgostiţi (Ilie şi Ilonca), fugiţi din Sat (din Tebea) de teama pedepsei; cu această ocazie, noul Pan îşi va vădi şi un alt atribut mitologic, acela de divinitate a fertilităţii. Unind mâinile celor doi logodnici, el "arunca peste noi din buzunare ghindă culeasă în drum şi boabe de porumb adunate de dimineaţa şi câţiva bani ce-i avea întâmplător şi zicea că noi să cerem nimic altceva decât câmpuri pline de porumb şi roditoare de grâu şi păduri cu ghindă". Oficiind acelaşi cult al fecundităţii, bătrânul Gălătioan le dă celor doi tineri să mănânce un ou pe jumătate fiert şi îi şopteşte lui Ilie "că vom trăi uniţi până la moarte dacă am mâncat oul care era începutul tuturor celor neîncepute". Cu acelaşi zeu al vârstei de aur împarte Gălătioan şi harul profeţiei; ca şi Pan, el ştie să se călăuzească după semne: "Dimineaţa mai ales să vă uitaţi cum zboară păsările, ne-a zis şi a făcut focul şi a fript cartofi, după zborul lor îşi vede omul norocul". Există însă şi alte, numeroase, aluzii "clasice", pe care - cu o uimitoare abilitate - Dumitru Radu Popescu ştie să le introducă; evident, el se supune în felul acesta unei necesităţi stilistice, legată de semnificaţia simbolică a pădurii. Astfel, Ilie şi Ilonca, înainte de a se dărui unul altuia, săvârşesc un ritual: se scaldă, goi, în apele Amireşului. Or, în epoca de aur, acesta era mij-

locul prin care logodnicii se puneau sub protecţia Nimfelor, divinităţi ale apei, ale izvoarelor. Dincolo însă de elementele cu care scriitorul construieşte acest univers al Pădurii, ne interesează principiul suprem care guvernează aici: absenţa luptei, a conflictelor, desăvârşita armonie a întregului: "Când 1-a întâlnit pe el la casa de vânătoare nu-i exclus să le fi băgat în capete că între om şi munte şi pădure trebuie să existe o armonie de paradis".

Cel de al doilea spaţiu simbolic al romanului este, spuneam, Satul; tema pe care acesta o figurează ni se va dezvălui acum cu mai multă limpezime, din moment ce unul din termenii antitezei (Pădurea) a fost deja definit. De altminteri, scriitorul însuşi ne lămureşte semnificaţia gestului de a întoarce spatele Tebei şi a veni cu faţa înspre Pădure (să nu uităm că subtitlul romanului sună chiar aşa: "cu faţa la pădure"); tânărul Gălătioan (fiul lui Pan) îi învinuieşte pe Ilie şi pe Ilonca de a fi fugit din Sat, părându-li-se că ar putea trăi "şi în afara lumii", dorind "să se ştie ieşiţi din istorie". Universul Satului figurează, aşadar, universul Istoriei, un univers în care raporturile idilice ale omului cu lumea au încetat, în care oamenii au ajuns să se înstrăineze atât faţă de natură, cât şi unii faţă de alţii; cu un cuvânt, Satul inaugurează o lume a conflictelor, a luptei şi, în consecinţă, a tragicului. Iată de ce cronotopul Satului se va asocia aproape

întotdeauna cu simbolul material al crucii; cei doi preoţi din Tebea, unul român (Dumitru), celălalt maghiar (A-ladar), sfârşesc, ambii, crucificaţi, undeva, la marginea
Satului.

Ce e drept, Ciungu va fi urcat şi purtat pe spatele unui măgar, însă autorul nu uită să

menţioneze că de coada animalului biblic fusese legată o cruce şi că procesiunea se îndrepta spre locul unde, cu câtva timp înainte, cei doi preoţi îşi înduraseră supliciul.
Sub acelaşi semn simbolic stă şi moartea celor a căror duşmănie formează de fapt subiectul cărţii: Tibor şi Ilie; amândoi sunt legaţi de trunchiul unei sălcii, spate la spate, cu braţele larg desfăcute şi "legate de crengi ca în răstignire", striviţi, în această poziţie, de o prăbuşire de pământ. Mai cu seamă imaginea de la urmă, cea a dublei crucificări, este sugestivă pentru principiul suprem al existenţei tragice: ruptura Unicului în contrarii.
Demn de subliniat mi se pare însă faptul că, pentru Dumitru Radu Popescu, mântuirea oamenilor este legată de o depăşire a unei astfel de vârste a tragicului, marcată peste tot de atâtea sfâşieri şi contradicţii, dar o depăşire care nu trebuie să ia drumul unei regresiuni într-o vârstă a bucolicului; evadarea din tragic nu va trebui să însemne o reînviere a lui Pan, acesta e mort pentru totdeauna. Universul arcadian, al desăvârşitei candori, displace tânărului Gălătioan, de pildă, prin aceea că "o

lume, o societate unde nu se gândeşte nu e pură şi nu mai e umană, e pur şi simplu idioată". Depăşirea tragicului nu poate, de aceea, să aibă loc, în *Cei doi din dreptul Tebei,* decât înălţând spiritul şi eliberându-1 de patima înfruntării şi a luptei: "adevărul nu e în sânge şi nici în neam şi nici în pământ sau bani ci e în om în fiecare om în parte... căci numai liber de familie şi de bani şi de sângele şi de religia la care te închini sau se mai închină unii se pot realiza oamenii în toată măreţia lor".
Cronotopul mitic. Geografia ciclului romanesc care se închide cu *Ploile de dincolo de vreme* şi cu *împăratul norilor,* ambele din 1976, este o geografie relativ unitară. Unul dintre punctele de mare densitate semnatică, în spaţiul celor două romane menţionate, îl constituie Eftimie şi *grădina* acestuia. Eftimie are o înfăţişare umană aproximativă, cu doar nişte rudimente de membre, ceea ce îl înscrie mai curând într-o încremgătură a târâtoarelor: "Un fel de broască, în loc de picioare are două lopăţele slute, şi în loc de mâini, două gheruleţe, 1-a făcut mă-sa numai cu cap şi cu trunchi de om, să se târâie pe pământ şi să nu iasă nimic din mâinile lui" *(Ploile de dincolo de vreme,* p.20). In alt loc, sugestiile animaliere se înscriu într-un evantai ceva mai larg: "Eftimie cel care se ţâra pe pământ ca un vierme, sau ţopăia ca o broască, cel care se mulţumea cu orice se hrănea, ca

păsările, ca orice animal" (p. 127-128). Oricum, aspectul de târâtoare este acela care se impune, care predomină şi care revine cel mai frecvent: "Eftimie broscoiul" (p.24), "cârtiţa" (p.191) etc.
Eftimie este dăruit cu un dar nemaiîntâlnit, el înţelege limbajul jivinelor pădurii, limbajul plantelor, precum şi al lucrurilor nevorbitoare: Eftimie simte de la mare distanţă când un lup este lovit de glonţ, "tresare şe se zvârcoleşte ca ars când moare de glonţ, ori dintr-o dată, o lupoaică" (p.84). Eftimie înţelege şi vocea plantelor, poate să se aşeze la îndelung taifas cu acestea, ceea ce Dolângă şi recunoaşte, deşi cu răutate şi batjocură: "Ce te poţi aştepta de la o stârpitură ca Eftimie decât să vorbească toată ziua cu lămâiul lui şi cu iepurii şi cu castraveţii lui, parcă el e altceva decât un castravete sau o bucată de carne vie, o cârtiţă mai mare ajunsă din întâmplare pe pământ, un animal care dă din lăbuţe şi-şi face drum pe pământ, ca cârtiţa sub pământ, un dobitoc..." (p.191). Harul lui Eftimie va fi cu prisosinţă confirmat, în câteva împrejurări, dintre cele mai dramatice; mai întâi, atunci când Oprică Mi-titelu, din Pătârlagele, oferă un ospăţ, la care serveşte raci fierţi: "Şi Eftimie era cu mine şi cu Paisie şi se tot scărpina, eram la el în tindă, zicea c-aruncă Oprică în apă raci vii; şi cum se stingea viaţa în ei, Eftimie se scutura ca de frig, simţea, zicea, cum pleacă viaţa din

ei" (p.193). La fel va percepe Eftimie semnalele secrete emise de lămâiul din grădina sa, atunci când acesta va fi pângărit de Dolângă, care "ca să-şi bată joc de el, într-o seară când îl ştia pe masă la Dinache cântând, i-a deschis uşa de la tindă şi s-a uşurat în cuibarul lămâiului şi i-a ars cu ţigara frunzele". In chiar momentul când se înfăptuia profanarea, "Eftimie pe masă a început să ţipe ca ars pe piele şi să-i zică lui Dinache să-1 dea cu untdelemn şi să-1 ducă repede acasă" (p.191). Tentativa lui Dolângă are să se mai repete şi altă dată, cu rezultate asemănătoare; pândind absenţa lui Eftimie, Dolângă orbeşte, cu jarul de la ţigară, ochii puilor de lup, după care striveşte şi devastează cu totul grădina, culcând la pământ plantele şi vieţuitoarele. In vremea aceasta, Eftimie "se zbate ca apucat de epilepsie şi vrea să vină acasă şi Adrian pleacă împreună cu el cu căruţa (...) De când a fost pălmuit şi scuipat Tismănaru, Eftimie nu s-a mai chircit atâta, ca ars, şi nu i-au mai curs broboane de apă pe frunte şi pe gât, ca ploaia" (p.340). Harul acesta atât de rar şi de preţios, Eftimie îl are din naştere: "că Eftimie şi cu iarba şi cu merii şi copacii vorbeşte, că lumea are un limbaj al ei comun, pe care Eftimie îl ştie de la naştere" (p.240). Facultatea de a comunica deplin cu întreaga fire o împarte Eftimie cu un personaj biblic, cu Noe; după potop, Noe trimite în explorare un porumbel, care prima dată nu se întoarce

cu nimic în cioc, iar a doua oară cu o creangă de măslin. Nu este, oare, acesta, un limbaj al păsării, nu face ea oare o comunicare, şi nu se arata Noe apt să-i înţeleagă codul? "Ce s-ar fi întâmplat de Noe plutind mai departe cu corabia, liniştit că potopul s-a oprit, n-ar fi înţeles limba porumbelului?" (p.31).

Dar, oricum, nu Noe reprezintă arhetipul mitic real al personajului; pentru a-1 afla, este nevoie să trecem în revistă şi alte indicii, şi alte atribute semnificative, cu care este investit Eftimie. In *împăratul norilor,* afăm că Eftimie are şi un alt har, acela de a pune în legătură pe cei vii cu sunetele celor dispăruţi; la rugămintea Vilmei, Eftimie aduce în camera sa duhurile de pe alt tărâm: " S-a făcut un fel de ceaţă în odaie şi mogâldeaţa cu labe ca de gâscă a început să horcăie şi să se bolboaie şi să cadă într-un fel de somn cu zbateri, cum face puiul când nu e tăiat bine la gât, şi patul pe care stăteam se clătina din încheieturi şi pe sub uşă şi prin îmbucăturile ramelor de la ferestre a curs înăuntru un fum albicios care s-a ridicat până în tavan şi-a început să se întărească în aer şi să devină colo o mână de muiere, dincolo un cap de câine, pe sub pat nişte lupi mici..." *(împăratul norilor,* p.47).

In sfârşit, nu trebuie omisă nici ipostaza, semnificativă, de paznic şi de ocrotitor al acelei zone privilegiate care este grădina lui Eftimie, o grădină şi un

"rai de animale şi de fiare şi de ochiul boului" *(Ploile de dincolo de vreme,* p.344); funcţia de paznic şi de cerber, a lui Eftimie, e întărită şi prin prietenia acestuia cu Dinache, un paznic efectiv al pădurii, ocrotitor al jivinelor din sălbăticie, necontenit ameninţate de expediţiile sângeroase ale lui Dolângă.

Prin toate aceste însuşiri, Eftimie se cere raportat la arhetipul mitic al Şarpelui, simbol preponderent lunar. Dar nu acest lucru este cu adevărat important, ci - mai curând - faptul că, în jurul lui Eftimie, se configurează un spaţiu sacru, al raiului originar, al comunicării cu întreaga fire. In opoziţie cu el, scriitorul construieşte un spaţiu artificial, un spaţiu al civilizaţiei, al omului istoric.

Circul. Un alt personaj semnificativ (Francisc) şi o altă configuraţie spaţială *(circul)* prind contur, mai cu seamă în *împăratul norilor.* Dresor de fiare sălbatice, acrobat, prestidigitator, Francisc se impune mai ales în ipostaza de magician; personajul dovedeşte că poate să cunoască toate secretele, citeşte gândurile oamenilor, le ştie faptele cele mai mărunte şi cele mai ascunse. Dincolo de ştiinţa trecutului şi de cea a prezentului, Francisc are şi harul de a

prevesti viitorul. In *Ploile de dincolo de vreme,* el previne din bună vreme asupra faptei pe care Moise urma să o săvârşească peste câtva timp (tentativa de a o omorî pe Lilica). Iată, de altminteri, şi

formulele de reclamă, prin care Francisc îşi recomandă - cu deplin respect al adevărului - calităţile: "Venit prin graţia lui Dumnezeu", "Telepat-Astrolog", "Ghicitor egiptean", "Savantul ocultist", "Filosof, "Grafolog, Kiromant", "Spiritist-magic", "Luminătorul spiritelor omeneşti", "Cunoaşte din palmă pe criminal", "Impera-torul suprem al destinelor", "Autorizat de somităţi marcante", "Doctorul sufletesc", "Prezicătorul Curţii Regale", "Trimisul lui Dumnezeu", "A uimit cu prezicerile sale toate continentele". Dar, cea mai îndrăzneaţă, şi cea mai exact-revelatorie, dintre formulele folosite de Francisc, este, totuşi, următoarea: "Eu sunt totul" *(Ploile de dincolo de vreme,* p.153-154).
La acest atribut, de cunoscător omniscient, se adaugă şi un altul, la fel de semnificativ; Francisc se simte, asemeni unui suveran al universului, răspunzător de echilibrul desăvârşit al întregii alcătuiri. In *împăratul norilor,* Moise comite o nouă crimă, asasinându-şi propriul copil, pe Anita; Francisc îl cunoaşte pe făptaş, dar îi cunoaşte şi abilitatea de a se sustrage pedepsei. Pentru ca fărădelegea să nu rămână nesancţionată, pentru ca echilibrul lumii să nu se strice, Francisc recurge la o serie de înscenări, atrage asupra lui însuşi toate bănuielile, se oferă ca vinovat, dar numai întrucât îi este intolerabil ca, pentru o asemenea faptă, să nu existe ispăşire.
In sfârşit, abundă nenumărate sugestii privitoare la

sexualitatea ieşită din comun a personajului; Francisc se naşte într-o casă de toleranţă din Deva. In frunte, are o protuberantă, "un cucui sau fibrom, o bubă ascunsă sub piele ca un corn" (p.206); ceva mai departe, se vorbeşte, şi mai limpede, despre "animalul ăsta cu unicorn magic" *(ibid.).*
Toate aceste trăsături ale personajului fac din el o epifanie a unei divinităţi uraniene.
Oricum, *circul* (ca şi *grădina)* se vădeşte un centru cosmic, un spaţiu al sacralităţii, al magiei, o actualizare a paradisului originar; ceea ce urmăreşte de fapt Francisc şi ceea ce vrea el anume este "să fie ordine şi toate să stea la locul lor, ca perele în păr, ca iarba şi ciupercile în pădure, cum le-a făcut *dintâi* pământul" (p.84). Spaţiul istoriei nu îl satisface pe Francisc, el doreşte "să scap de ce se vede şi doar se aude şi de toată civilizaţia asta nebună, nebună, ca să pot gândi cu tot corpul, şi ca să mă simt nu singur şi izolat, ci într-o totală şi desăvârşită unitate cu pietrele, cu iarba, cu cerul, cu apele şi să simt pe propria mea piele cum e refăcută unitatea omului cu natura mumă" (p.159). La antipodul acestei simbolistici a *grădinii* şi a *circului,* se află simbolistica *muntelui,* dar a unui anti-munte de fapt, un munte menit să lege pământul de cer, cu specificarea însă că muntele este din gunoaie, un munte ce "crescuse din te miri ce, din pământul cu minereu de fier trecut prin concasoare şi staţii de spălare

la Căpăuş şi îndreptat aici prin ţevi, amestecat cu apă, din gunoaie şi deşeuri aduse din Câmpuleţ cu camioane ani la rând, din zgură şi din ce transportau căcănarii în căruţele lor speciale..." (p.89). Marile civilizaţii nu se pot întemeia decât pe astfel de, false, axe ale lumii.
Ca şi Ştefan Bănulescu, D.R. Popescu nu idolatrizează istoria. Ţinuturile imaginare, făurite de aceşti doi romancieri, se întâlnesc şi îşi corespund, într-un plan al semnificaţiilor mai adânci.
Coduri simbolice. Prin anumite particularităţi, de ordin compoziţional şi de organizare a discursului epic, *Oraşul îngerilor* pare să marcheze o reîntoarcere a scriitorului la soluţii şi scheme mai vechi, anterioare, în orice caz, ciclului *Viaţa şi opiniile lui Tiron B..* Nu este vorba atât de o abatere de la construcţia ro-manescă de tip rapsodic - pentru care arta narativă a lui D.R. Popescu vădeşte o predilecţie atât de stabilă -, cât de un efort de severă simplificare

a structurilor de ansamblu. Astfel, în vreme ce, în ciclul *Viaţa şi opiniile lui Tiron B.,* construcţia de tip rapsodic era supusă unor căutări şi experimente radicale, margând spre o structură compoziţională extrem de mozaicată, *Oraşul îngerilor* este construit (întocmai ca romanele de început, din ciclul inaugurat de *F.)* doar din câteva blocuri epice masive, ceea ce asigură o organicitate sporită textului total al romanului.

Dar, deşi - pe latură strict formală - *Oraşul îngerilor* se înscrie ca un moment de ruptură faţă de noul ciclu romanesc iniţiat de D.R. Popescu, într-o ordine a materiei epice (personaje, întâmplări, situaţii), ca şi într-unui al limbajului (simboluri cheie, referinţe mitologice) sau a viziunii generale, romanul acesta orbitează, totuşi, nu încape îndoială, în jurul romanelor din ciclul *Viaţa şi opiniile lui Tiron B.*.
Revelatoriu pentru aceste fire ce leagă *Oraşul îngerilor* de textele ultime ale lui D.R. Popescu este, de pildă, unul dintre simbolurile majore elaborate de scriitor în *Podul de gheaţă,* simbol reluat stăruitor şi mult adâncit, în semnificaţiile lui, şi în paginile cărţii de faţă. Am în vedere, în speţă, simbolul balenei, al monstrului acvatic ce înghite Omul, păstrându-1 captiv, în pântecele lui atât de încăpător. In descifrarea acestui simbol, putem, desigur, să facem apel la unul dintre codurile privilegiate cu care operează, mai cu seamă în ultima vreme, scriitorul: codul imaginilor şi simbolurilor biblice. In această lumină, balena de care aminteşte Tiron B., în postfaţa la *Podul de gheaţă,* conţine, după toate probabilităţile, o referinţă la cetaceul despre care aflăm, în *Vechiul Testament,* că a fost trimis de demiurg, pentru a-1 ingurgita, drept pedeapsă, pe fugarul profet Iona. Fără a exclude pe de-a-ntregul o astfel de decodare posibilă a simbolului amintit, scriitorul ne in-

vită să facem apel la un cod cultural diferit, evocând o discuţie ce are loc între doi pescari, în drama *Pericles,* de Shakespeare, şi unde balena este tratată mai mult ca un simbol al Timpului devorator, al Istoriei "care vrea pe toate să le înfrângă" şi care "pe toate vrea să le tocească şi imperiul pustiei să le cuprindă". Balena despre care vorbeşte Tiron B. participă de fapt la o foarte bogată tradiţie iconografică a culturii europene (tradiţie cercetată şi de Erwin Panofsky, într-un faimos studiu din *Cercetări de iconologie,* 1939), lărgind repertoriul simbolurilor animaliere prin care este reprezentată acţiunea hrăpăreaţă, pustiitoare, a Timpului.
Silueta prădalnicei balene îşi aruncă din plin umbra şi asupra paginilor din *Oraşul îngerilor.* 0 modulare a acestui simbol este rechinul ("rechin, împăratul mărilor"), monstrul ce îl înghite pe "Costi zăpăcitul". Ocurenţele cele mai numeroase ale sim-' bolului pot fi însă înregistrate în episodul *Intrând într-un fulger,* cronotopul central al acestui episod îl reprezintă închisoarea/spital, administrată şi condusă de câţiva ofiţeri ai armatei germane de ocupaţie, o închisoare/azil ce trebuie să îndure - în cursul unei interminabile ierni - experienţa pathosului nazist al Puterii. Pensionarii acestei închisori/spital vor acuza., nu întâmplător, halucinaţia unei captivităţi în pântecele balenei: "Zăpada îi asedia, zilele semănau unele cu al-
tele. Parcă se aflau în burta unei balene de ninsoare". Un personaj cu veleităţi de ţăran ori Demiurg - Frank - înţelege astfel problema ce se punea pentru cei aflaţi sub voinţa şi stăpânirea lui: "Cum putem ieşi din burta balenei? te întrebi". Aceeaşi percepere a situaţiei o are şi Eldar: "Estera, mi-a zis Eldar, am nimerit în burta unei balene criminale. Dacă nu plecăm de-aici, sau dacă n-o ucidem, nici cenuşa nu va mai rămâne de noi". Etc. Se poate însă lesne constata că, în *Oraşul îngerilor,* imaginea simbolică a balenei dobândeşte mai multă complexitate, în conformitate cu o reorganizare a semnificaţiilor simbolice ale Timpului, care păstrează în continuare, şi aici, atributele şi funcţiile sale consacrate (ingurgitarea pustiitoare), dar care primeşte, totuşi, şi unele atribute noi (o înverşunare aparte faţă de creatura umană, voinţa de pângărire). Despre această situaţie specială a Omului, prin

care el nu numai că ajunge să fie absorbit şi ingurgitat şi înglobat în pântecele balenei, dar este obligat să suporte, totodată, şi o profanare, vorbeşte, în termeni lămuriţi, Melentie cărturarul: "Nu se înţelege ce-a mai scris Melentie, literele sunt nervoase, înghesuite. Probabil a vrut să spună că profanarea fetei... sau, în general, a Omului... Oricum, ceva în acest sens". 0 reflecţie asemănătoare - provocată de împrejurările şi semnele războiului - face şi Oneaţă: "Fetelor", spune el, "sentimentul de insignifienţă a omu-

lui, reţineţi, asta vor ei să ne bage în cap". Prin aceste cuvinte, Oneaţă defineşte de fapt, premonitoriu, ţelul urmărit de Frank, comandantul german al spitalului/lagăr, instrumentul credincios al unui Timp ce va să vină, al Războiului: "Lacrimile bărbaţilor mi se par" -scrie Estera prietenei sale, Valeria - "greţoase şi totuşi plânsul lui Frank la moartea Cleopatrei nu m-a umplut de scârbă, deşi eram sigură, ascultând şi mărturisirea lui, că nu trecerea ei în lumea drepţilor îl zbuciuma, ci eşecul urzelii sale de-a face din noi toţi bordelieri, cum ne şi găsise un nume".

Pentru a ţine pasul cu această spectaculoasă modificare şi amplificare a semnificaţiilor simbolice ale Timpului, scriitorul s-a văzut nevoit să reajusteze reprezentarea simbolică de care se slujise până acum (balena), procedând la o contaminare a ei cu un alt e-lement iconografic aparţinând, în esenţă, tot spaţiului acvatic: Fiara apocaliptică (despre care *Apocalipsul Sf. Ioan Teologul* spune că "se ridică din mare"). Această hibridare reprezentaţională este dublată, de altminteri, de o masivă anexare a altor imagini biblice ce simbolizează Vremea Apocalipsei (reţinem mai cu seamă personajul Noe, pensionar, la rândul său, al spitalului/închisoare). Odată cu metamorfoza elementelor reprezentaţionale şi simbolice, în *Oraşul îngerilor* vom asista, de asemenea, şi la o refacere a schemei narative. Ce devine,

aşadar, lupta Omului cu balena, cu monstrul mărilor? Se simte în acest roman, e adevărat, o intensă nevoie de performanţă eroică; personajele se arată întotdeauna dispuse să-şi însuşească şi să preia roluri şi funcţii din repertoriul soteriologic mai cu seamă al Bibliei. Fe-meile, de pildă, se visează adeseori în postura de Fecioară Măria, dând adică naştere unor Fii hărăziţi să mântuie lumea; pentru a-şi naşte pruncul, Agnes se duce să caute o iesle: "0 luară de mâini şi de picioare. Deschiseră uşa grajdului. Mirosea a balegă uscată, veche. Iepuri albi, cu zecile, năvăliră afară, trecându-le printre picioare. In iesle, zise Agnes (...) Traseră cu urechea: Agnes nu scotea un geamăt. Aşa crede ea că 1-a făcut fecioara pe Isus, vru să zică Augustina". Dacă - pentru Agnes - arheul visat era Isus, pentru Estera, acesta va fi al omonimei sale din Biblie, cunoscuta fiică a lui Israel şi soaţă a marelui împărat Ahaşveroş, cea care s-a folosit de trecerea de care se bucura pe lângă împărat, pentru a-i izbăvi de masacru pe cei de un neam cu ea. In ceea ce o priveşte pe Valeria (iar, indirect, pe Elvira), modelul cu care ea se va strădui să-şi pună de acord fapta va fi cel al Iuditei, frumoasa văduvă care, în Biblie, va păcăli pe duşmanul cetăţii şi al neamului ei, pe Holophern, reuşind să-i taie capul şi să-1 aducă, într-un paner pentru merinde, între locuitorii Betuliei asediate. Partituri eroice există, aşadar, şi în Oraşul îngerilor,

dar în majoritatea cazurilor, aceste scheme epice de factură eroică vor fi tratate şi soluţionate de scriitor într-un registru *parodic.* Resuscitarea lui Isus? Ea are să se vădească, până la urmă, doar ca o derizorie trezire la viaţă a unui soldăţoi beat-mort. Fapta vitejească a Iu-ditei? In panerul cu mâncare pe care îl aduce Elvira, nu se află nicidecum capul vrăjmaşului, al albinosului comandant neamţ, ci capul unui viţel, un cap de vită, încât Melentie are toată dreptatea să se scuture de oroare: "Ce sinistru, sinistru, îşi zise Melentie... un mit să se

sfârşească în ridicol... Ptiu!". Lucrarea Esterei pentru neamul ei cel prigonit? Intervenţiile eroinei pe lângă Frank sau Ioniţă (avatarii împăratului Ahaşveroş) nu duc decât la o confuză încăierare finală, în care nu mai e deloc limpede dacă cineva mai izbăveşte pe altcineva. Demna sinucidere în stil antic a nebunei Cleopatra, care vrea astfel să se împotrivească de a fi manevrată după bunul său plac de Frank? Imaginea sinucigaşei îngheţată în somnul ei veşnic pare, într-adevăr, să marcheze un triumf al omului asupra balenei: "Diamantul (fals!) strălucitor ce şi-1 atârnase pe piept ar fi trebuit în mintea ei să-1 înspăimânte, să-1 facă să-i tremure picioarele şi să-i spună că gluma sinistră pe care o plătise cu propriile ei zile nu era altceva decât semnul libertăţii ei supreme şi al invincibilităţii acestei libertăţi". Episodul Cleopatrei are să se încheie însă tot pe o notă de paro-

die: nebuna se reîntoarce la viaţă, eliminând, în prelungi accese de vomă, doza prea mică de otravă pe care şi-o administrase. Veleităţile mesianice ale lui Rila-Iepurilă? Sfârşitul îl va prinde nu în postura de Isus, ci (supremă ironie!) în cea de Iuda. In *Oraşul îngerilor,* ceasurile au încremenit pretutindeni la un timp al parodiei şi al farsei; neliniştitoare semne ale decăderii, solemnă prevestire a sfârşitului.

Metamorfozele elementelor simbolice, transformarea schemelor epice corelative vorbesc, toate, despre o accentuată înţelegere a Timpului, a Istoriei, a Războiului, a totalitarismului ca forme de degradare a existenţei; acest punct de vedere asupra Istoriei nu este pe de-a-ntregul nou în literatura lui Dumitru Radu Popescu. La fel era privit sfârşitul vârstei mitice, şi emergenţa omului în istorie şi în celelalte romane discutate până acum ***(Cei** doi din dreptul Tebei; Ploile de dincolo de vreme; împăratul norilor);* ceea ce aduce nou *Oraşul îngerilor* este doar o anume mizantropie, un anume scepticism în virtuţile eroice ale omului, în puterea lui de a se mântui de Istorie. Ceea ce ne oferă romanul, sub acest aspect, sunt doar caricaturi ale eroicului. Nu e mai puţin adevărat că unda de scepticism este îndulcită pe alocuri, în chip poetic, printr-o metaforă a transfigurării finale a oamenilor, a celor morţi şi batjocoriţi de Istorie, în flori: "Şi când se întoarse cu faţa spre cei doi, văzu în locul

lor un strat de crizanteme albe, galbene, legănându-şi florile, culorile...".

SORIN TITEL

Lumea naraţiunilor lui Sorin Titel este, în chip esenţial şi definitoriu, o lume de povestitori; observaţie ce se verifică mai cu seamă în privinţa tetralogiei romaneşti, care începe cu *Ţara îndepărtată* (1974) şi se încheie cu *Femeie, iată fiul tău* (1993). Această neobişnuită proliferare a instanţelor narative trebuie pusă în legătură cu o anumită reacţie defensivă împotriva uitării; conştiinţa personajelor lui Sorin Titel pare cotropită, din adâncuri, de o stare de panică surdă, de spaima faţă de alterarea şi ştergerea amintirilor. Nevoia de a lupta împotriva uitării este atât de ascuţită, încât, acolo unde ravagiile acesteia nu au putut fi împiedicate, acolo unde trecutul a ajuns saşi estompeze contururile - personajul convocă puterile închipuirii, chemată aşadar să producă amintiri apocrife. In măsura în care se doreşte un triumf deplin asupra uitării, orice poveste are să se dezvolte, prin urmare, ca un aliaj complex de adevăr şi de minciună, de rememorare şi de invenţie; asupra acestei duble naturi a povestirii, scriitorul ne atrage luarea aminte încă

în *Dejunul pe iarbă,* romanul său din 1968. In lunga notă ce întovărăşeşte şi glosează

primul capitol, naratorul caracterizează el însuşi povestea pe care o relatează drept o poveste "pe jumătate reală", adusă la suprafaţă de "legile unei memorii ciudate şi obscure", dar o poveste - totodată - "pe jumătate inventată", o poveste "pe care el o inventează pe măsură ce ea se desfăşoară înaintea ochilor lui" (p.7-8). Uneori - cum se întâmplă cu unul din naratorii din *Ţara îndepărtată* -prin forţa împrejurărilor, povestirea nu se dezvoltă atât pe o latură a rememorării, cât pe una a imaginării tre-cutului. Fiul răposatei doamne Binder îşi propune, aici, "să vorbească, aşadar, despre mama sa", dar e perfect conştient de faptul că amintirile personale nu îi vor fi de prea mare ajutor şi că va fi obligat, în consecinţă, "să facem supoziţii, să născocim sau să analizăm, cum ar spune maeştrii psihologi". In final, naratorul va fi îndreptăţit, desigur, să-şi pună, cu adâncă îndoială, întrebarea: "Cât adevăr va fi în ceea ce voi născoci eu?" (p.53). Consider, însă, deosebit de semnificativă justificarea pe care, oricum, naratorul ţine şi poate să o dea demersului său: ceea ce face el, izvorăşte dintr-o nevoie de a triumfa asupra uitării: "Dacă mă gândesc acum la ea, o fac, aş vrea să mă înţelegi foarte bine, din dorinţa de a explica fapte pe care timpul e atât de dispus să le şteargă, lăsându-le să dispară în ceea ce s-a nu-
mit întotdeauna 'negura vremii'" *(Ibid.).* Iar povestirea acestui narator se deconspiră, în continuare, în mod sistematic, drept "închipuire": "Mi-o închipui stând în dreptul ferestrei, în dimineţile înceţoşate de toamnă. Mi-o închipui urmărindu-i pe cei care se îndreptau spre fabrică, iar faţa ei luminându-i-se doar atunci când trecea vreun muncitor pe câte o bicicletă ruginită de ploi etc." (p.58).

Povestirea se dezvoltă, aşadar, ca invenţie, doar acolo unde memoria dă dovadă de slăbiciune, acolo unde aceasta nu are, singură, şanse, în lupta cu "negura timpului"; într-o asemenea situaţie se găseşte şi naratorul din *Pasărea şi umbra* (1977), atunci când îşi propune să relateze povestea unor fiinţe de mult dispărute: "Pentru că cele două femei - Iulişca cea tânără şi Iulişca cea bătrână - au murit de mult, greu să-ţi închipui pe cineva care le-ar mai putea ţine minte. Chipul le-a fost uitat, iar odăile în care au vieţuit şi drumurile pe care le-au străbătut şi-au schimbat şi ele înfăţişarea (...) Iată de ce autorul simte nevoia să inventeze, să adauge noi amănunte, fără să le mai poată distinge cu timpul pe cele adevărate de cele născocite, pe cele reale de cele care nu sunt decât produsul imaginaţiei sale (...) El pune unele lângă altele obiectele reale şi pe cele inventate, fără să le poată deosebi pe unele de celelalte şi iată că încăperea, asemeni unui decor de teatru, e reconstituită cu multă

migală, apare în faţa privirilor noastre din negura timpului, smulsă parcă unui trecut gata s-o înghită asemeni unui hău fără fund" (p.66-67).

Această dublă natură a povestirii, la Sorin Titel, definirea ei, pe de o parte, ca rememorare, iar, pe de alta, ca invenţie, a fost bine observată şi de Livius Ciocârlie, în *Eseuri critice* (1983): "Pe măsură ce uită, autorul inventează după modelul amintirii şi intră, astfel, în regimul povestitorului, ceea ce îi permite să construiască o lume" (p.72). 0 uşoară nedumerire stârneşte doar aprecierea că o asemenea articulare a actului povestirii ar pune proza lui Sorin Titel pe un făgaş cu totul diferit de cel al Noului Roman, în ciuda unor presupoziţii curente, din critica românească: "La capătul acestui proces" - consideră Livius Ciocârlie - "fără să ţină seama de punctul de vedere al celor pe care s-a spus ca-i imită, *noii romancieri,* scriitorul îşi asumă fără ezitare

condiţia de demiurg" *(Ibid.).* Nu cred că putem accepta un punct de vedere atât de tranşant. Actul povestirii, avându-şi rădăcinile într-o stare de panică difuză şi definindu-se în chip precumpănitor ca fabulaţie ("saying is invent-ing"), caracterizează cu prisosinţă anumite căutări şi experienţa ale Noului Roman. Ilustrativ este, în această ordine, îndeosebi trilogia romanescă a lui Samuel Beck-ett, *Molloy, Malone meurt* şi *l'Imwmmable* (o discuţie, extrem de edificatoare, asupra problemei, la Wolfgang

Iser, în *Der implizite Leser,* 1972). Chiar dacă nu coboară niciodată până la o imitare servilă, literatura lui Sorin Titel (Eugen Simion are, aici, perfectă dreptate) descoperă, în Noul Roman, orientări şi perspective dintre cele mai rodnice.
Fervoarea povestirii îşi are, la Sorin Titel, izvorul şi rădăcinile, după cum spuneam, într-o nemăsurată groază faţă de uitare. Nu există, probabil, în literatura lui narativă, o stare de teroare mai torturantă, pe care să o încerce personajele, decât aceea legată de ştergerea amintirilor. Şi nu e de mirare, întrucât majoritatea romanelor lui Sorin Titel înfăţişează *uitarea* ca pe unul dintre factorii ce pot avea o acţiune dizolvantă asupra existenţei umane. Două sunt, în general, aspectele pe care le ia, în universul romanelor lui Sorin Titel, această putere dizolvantă a uitării. Romanul *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) vorbeşte, astfel, în speţă, despre un fenomen de obnubilare a sensului. La începutul lungii lor călătorii, totul pare să fie, încă, deosebit de limpede în mintea celor trei actori ai naraţiunii. Atât cei doi paznici, cât şi prizonierul, pe care ei îl conduc spre o destinaţie secretă, par să-şi cunoască foarte lămurit rolul fiecăruia în istoria la care participă, ţinând, chiar, cu străşnicie, să înlăture orice posibilă confuzie. Ne aflăm, aşadar, pentru început, într-o lume a clarităţii şi a distincţiilor nete. Nimic nu ilustrează mai bine această

fază, decât comportamentul paznicilor faţă de deţinut, în hotelurile în care ei sunt siliţi să poposească, peste noapte: "In primele săptămâni, în astfel de cazuri, îl lăsau pe prizonier să doarmă în subsolurile hotelurilor - plătind mită, reuşeau să obţină acest lucru de la portari - şi ei îşi luau o cameră de obicei la ultimul etaj, pentru ca diferenţa dintre ei şi un deţinut să fie cât mai evidentă. Prizonierul rămânea deci acolo, în sub-sol, tremurând de frig" (p.ll). Călătoria durează însă nesfârşit de mult, ea se întinde de-a lungul a multor ani, ceea ce provoacă o întunecare progresivă a amintirilor, certitudinile atât de puternice şi înţelesurile atât de clare şi de distincte ale începutului se aburesc şi se estompează. Se aşterne, tot mai mult, uitarea, şi nu asupra unor detalii marginale, ci asupra, chiar, a marilor repere, încât nu e greşit să spunem că cei trei călători păşesc într-o fază nouă, aceea a confuziei generale. Ei nu mai pot cădea de acord, de pildă, asupra punctului de plecare, asupra oraşului de unde au purces în lunga lor expediţie: "Mergeam discutând la nesfârşit, sporovăind între noi, certându-ne tot timpul, contrazicându-ne unul pe celălalt, ba uneori eram gata să ne luăm chiar la bătaie, atunci când discuţia noastră în contradictoriu atingea punctul culminant, când problema discutată devenea atât de insolubilă, încât cel mult o păruială în toată legea ar fi putut s-o dezlege. Avură loc lungi

discuţii, fără să se poată ajunge la o părere comună, cu privire la oraşul din care am plecat" (p.88). Lucrarea uitării se extinde pe suprafeţe tot mai mari, atingând centrii

vitali ai conştiinţei şi conferind, astfel, fenomenului de confuzie un aspect catastrofal: cei trei actori ajung să-şi uite rolurile în povestea care i-a adunat laolaltă: "Avură loc lungi discuţii (•••), ca, odată, tocmai în clipele de tensiune maximă a discuţiei, să ne trezim cu intervenţia celui de al treilea dintre noi, de care aproape că uitasem, datorita tăcerii lui îndelungate (...); oricâte eforturi făcurăm să ne amintim pentru ce îl luaserăm cu noi, ce caută el deci acolo între noi, nu furăm în stare" (p.89-90). Dar nu numai amintirea unor roluri oarecum ocazionale are să treacă printr-un astfel de proces de implacabilă uzură; confuzia are să se aştearnă asupra certitudinilor celor mai intime, afectând chiar sensul identităţii ultime a fiinţei. Unul dintre cei trei actori nu mai izbuteşte, de pildă, să-şi amintească nici măcar cum îl cheamă: personajul se pierde pe sine, re-gresează în aninomat: "'Cum te cheamă?', îl întrebarăm atunci, făcându-ne unul altuia cu ochiul în spaiele lui, în aşa fel ca el să nu ne poată vedea. 'Nu ştiu', spuse cel de la mijloc şi încercă să zâmbească. 'Am uitat', adăugă el, recurgând la un fel de scuză, pe care nici noi n-o luarăm măcar în seamă. Şi atunci ne trebuiră zile întregi, zile în care făcurăm mari eforturi ca să-i ghicim

numele, ajungând din nou la grave contradicţii, care se iviră încă de la început, de la stabilirea celei dintâi litere a numelui său. Mai ales că el nu făcu nici un efort să ne vină în ajutor" (p.89).

Uitarea se aşterne atât de temeinic asupra trecutului, încât - atunci când relicve ale acestuia se ivesc întâmplător în calea personajului - acesta nu are puterea (şi nici siguranţa) de a le *recunoaşte;* cei trei călători privesc îndelung fotografia unei femei, neputându-se decide însă a cui nevastă o va fi înfăţişând: "Apoi, cel din stânga prizonierului scoase din buzunarul de la piept al mantalei o fotografie, cam boţită şi nu tocmai curată, şi după ce i-o arătă celuilalt, ţinu să precizeze, nu fără o notă de mândrie în glas: 'E nevastă-mea. Fotografia e cam veche, la o lună sau două după căsătoria noastră', adăugă el. Celălalt, ridicat în vârful picioarelor, se uita peste umărul lui la femeia din fotografie. 'Ştii că ai haz, spuse după un timp cel căruia i se arăta fotografia. Dacă o afla nevastă-mea că te dai drept soţul ei, nu ştiu dacă ţi-o merge bine', adăugă el. 'Cum nevastă-ta?' spuse primul însoţitor şi de buimăceală rămase cu gura căscată. 'Vrei cumva să spui că femeia asta din fotografie e soţia ta?' întrebă el. 'Sigur că e soţia mea, nu cumva vrei să insinuezi că nu-mi cunosc nevasta?' întrebă indignat la culme celălalt" (p.71).

Lucrarea lentă (dar atât de sigură!) a uitării face

ca lunga călătorie a celor trei să-şi escamoteze, treptat, raţiunea; eroii nu-şi mai amintesc nici cine sunt, nici pentru ce se află împreună, nici de unde au plecat şi nici încotro se îndreaptă. Lunga lor expediţie se prelungeşte, dar căpătând o notă de mecanicitate, ca şi cum şi-ar supravieţui rosturilor ei pierdute. Uitarea răspândeşte, în romanele lui Sorin Titel, o ameninţare surdă şi grea, ea reprezintă factorul - cel mai temut - care poate să pună în pericol înseşi temeliile vieţii.

In romanele şi povestirile lui Sorin Titel, vârstei începuturilor, tinereţii, în genere, îi este specific un interes viu, arzător, pentru lucruri şi oameni, plăcerea unei participări intense, un sentiment difuz al bucuriei de a fi, sentiment ce încearcă a se consuma în neîntrerupte celebrări şi petreceri. Tinerelor cupluri, aproape că nu le este dat să cunoască existenţa şi pe o latură a trudei fără capăt, ele îşi consumă anii cei mai frumoşi, ca pe o grandioasă sărbătoare,

plecând deseori de acasă, zile la rând, pentru a prinde vreo petrecere, fie ea în locuri dintre cele mai îndepărtate. Nu întâmplător, cele dintâi secvenţe din *Ţara îndepărtată* se deschid pe un sfârşit (matinal) de partidă, după cum, în *Femeie, iată fiul tău* (1983) sunt menţionate nenumărate "baluri" săteşti, la care Sofia ia parte, împreună cu bărbatul ei (la sfârşitul unei astfel de petreceri, va fi, de altminteri, zămislit şi Marcu, copilul preferat al Sofiei).

Sub acest raport, bătrâneţea este privită de autor în chip esenţial ca apatie, ca stingere a interesului. Bătrânii "uită" sau, în orice caz, nu pot să mai înţeleagă motivaţiile tinereţii, motivaţii de care ei înşişi au ascultat odinioară. Despre o astfel de stingere a interesului pentru viaţă vorbeşte Sofia, în *Femeie, iată fiul tău,* ca despre un incontestabil simptom al îmbătrânirii: "Căci de îmbătrânit am îmbătrânit, nu mai sunt cum am fost în tinereţea mea (...) Degeaba arăt eu tânără, cum spui, dacă sufletul a îmbătrânit, dacă inima nu îmi mai zburdă cum zburda altădată, şi nici nu se mai bucură cum a ştiut a se bucura... Adu-ţi tu aminte cum îmi plăcea mie să umblu prin târguri şi să mă uit la tot ce-i frumos. Şi cum îmi poftea inima ba una, ba alta, cum mă bucuram de cele văzute şi le doream numai pentru mine, căci eram lăcomoasă de felul meu!" (p.203-204).
Rememorarea va avea, desigur, sub acest raport, un caracter regenerator, ea va reaprinde flacăra vieţii într-un suflet pe cale de a intra în iarnă. Efectul acesta de reanimare îi inspiră scriitorului (în *Dejunul pe iarbă)* superba metaforă a transfuziei de sânge: "Să credem oare în ele? In aceste amintiri dulci, în aceste clipe duioase de altădată? Ameliorările evidente, care le oferă, pot oare într-adevăr să-1 mulţumească? Această cameră călduţă a amintirilor, această cameră cu obloanele trase, căci nimic nu pătrunde aici, nici vânturile îngheţate, nici

cel puţin zgomotul fluviului, rostogolirea îngheţată a slomnlor, pe jumătate ascunse sub ape, rechini mon-struoşi fără carne şi sânge. Când devine un fel de pacient în care urmăreşti, cu sufletul la gură, pulsaţia înceată a sângelui, bătăile precipitate ale inimii. Prin urmare această transfuzie de sânge tânăr, sângele copilului în corpul aproape îngheţat al bărbatului de treizeci de ani Sângele acestor amintiri alergând prin artere, eliberând creierul de cheagurile groase ale durerii" (p.29).
Amintirea înseamnă, aşadar, în universul romanelor lui Sorin Titel, o formă - supremă - de afirmare a omenescului, calea prin care acesta caută să triumfe (deşi discutabil), pe de o parte, asupra obnubilării sensului iar, pe de alta, asupra marelui frig al existenţei. Oricum' revine povestirii - ce îşi extrage substanţa deopotrivă din amintiri acurate, ca şi din amintiri apocrife - funcţia de a recupera prospeţimea unei lumi aflate în începuturile ei. Am putea vedea, deci, în povestire, o reminiscenţă şi un travesti al mitului, ipoteză cu atât mai plauzibilă cu cat literatura lui Sorin Titel are rădăcini folclorice' dintre cele mai trainice.

TUDOR DUMITRU SAVU

Cronotopul mitic. **Cel dintâi** aspect ce se impune **atenţiei, în povestirile adunate** de Tudor Dumitru Savu **în volumul *Marginea Imperiului,*** se referă la modul **specific de articulare a spaţiului;** astfel, prozatorul i-magineaza **un ţinut foarte** vast, compus din trei mari **provincii, denumite** - **în funcţie** de anumite **particularităţi geografice - regiunea de** Câmpie, Gurile

Dunării **şi Imperiul. Dar, dincolo de** asemenea deosebiri de **suprafaţă, cele trei provincii** se delimitează reciproc şi **printr-un statut ontologic** distinct, ceea ce face ca **geografia acestui ţinut să ne** apară, în ultima analiză, ca o **geografie mitică. Este cât** se poate de evident, astfel, **că - dacă regiunea de Câmpie** corespunde, în mare, unui **spaţiu al realităţii profane** - cele două ţinuturi mărginaşe **(Gurile Dunării şi Imperiul)** circumscriu, într-un fel sau **într-altul, un spaţiu ce** deţine atributele sacralităţii. Ce **e drept, prozatorul vorbeşte** adeseori despre migraţii **masive de populaţie dinspre** Câmpie, înspre Imperiu sau **Gurile Dunării; dar** asemenea exoduri întâmplătoare

dintr-o provincie într-alta, **dintr-un spaţiu într-altul,** rămân în general nesemnificative **şi lipsite de consecinţe.** Există însă, în povestirile **lui Tudor Dumitru Savu, şi** personaje care se ridică **la** o **înţelegere deplină şi limpede** a modului specific de **articulare a spaţiului, personaje ce** realizează imperativul de **a arunca o "punte" adecvată** între o lume şi alta, şi care se **consacră aproape în** exclusivitate unei asemenea **întreprinderi; aşa este, bunăoară,** Gramatopol (din povestirea - **excepţională -** ***Casa cu etaj),*** "constructorul" **Gramatopol, ale cărui opere** capitale sunt, pe de o parte, **"podul de la Mahmudia" (un** pod menit să pună în **legătură oraşele din Câmpie cu** Gurile Dunării), iar, pe **de alta, faimoasa "buclă a lui** Gramatopol" (proiectată să **lege "oraşele de la Câmpie** de Orbu şi Vama, aflate în **Imperiu").**

Spuneam că regiunea **de Câmpie figurează, de fapt, un** spaţiu al realităţii profane; **asupra ţinutului de la** Gurile Dunării, scriitorul ne **furnizează elemente cu mult** mai sărăcăcioase, dar, **totuşi, îndeajuns de concludente.** Practic, nu ne putem bizui **decât pe informaţiile pe care** ni le procură istorisirea lui **Patache (din povestirea** ***Casa*** *cu etaj).* Patache se ocupa cu **negoţul de peşte şi - firesc** - avea numeroşi furnizori, **printre pescarii de la Gurile** Dunării; iată însă că, în **împrejurări destul de** misterioase, unul dintre aceştia **(pescarul Petru Agap) moare,** iar Patache se vede lipsit de **marfa pe care contase. Obli-**

gat de împrejurări, porneşte el însuşi la pescuit; în prima zi, eroul este urmărit de ghinion. Odată însă cu căderea nopţii, peştii încep să se bulucească în jurul lotcii lui Patache, dar - în dansul lor frenetic - ei compun un desen straniu şi ademenitor: "Peştii se aşezaseră în cercuri, îşi întretăiau direcţiile ori schimbau rapid forma organizării lor în figuri noi, se scufundau lăsând loc altora şi, dintr-o dată, la suprafaţa apei a apărut profilul lui Agap, la dimensiuni uriaşe". Devine astfel cu totul neîndoielnic faptul că pescuitul lui Patache s-a transformat, pe nesimţite, într-o călătorie de iniţiere într-o lume subpământeană, o descindere într-un tărâm al umbrelor. In ceea ce priveşte Imperiul, dispunem de date ceva mai bogate; din această provincie îşi face periodic apariţia anticarul Nicolae, aducând o tonetă pe două roţi, încărcată cu cărţi. Tot Imperiului îi aparţine şi scriitorul Măgureanu, autor al unui roman ce s-a pierdut, şi în a cărui reconstituire se angajează locuitorii din Vama. Tot din Imperiu se achiziţionează o tipografie, din Imperiu este originar şi un oarecare Avram, "care adusese o tarabă plină cu cerneluri de toate culorile" etc. *(Augusta - povestire).* Pe scurt, Imperiul pare să configureze un spaţiu al Povestirii, al discursului mitic, al cuvântului izbăvitor, un spaţiu investit cu o extraordinară putere de expansiune şi de luare în stăpânire, asupra realităţii profane.

Dincolo de acest mod specific de articulare a spaţiului, cele trei provincii imaginate de scriitor vădesc o foarte pronunţată similitudine de structură, fiecare dintre ele conformându-se unui aceluiaşi tipar labirintic; caracterul obsesiv al unui astfel de model îl aşează pe Tudor Dumitru Savu într-o descendenţă evidentă din marele scriitor argentinian J.L.

Borges. 0 povestire extrem de semnificativă este, pe această latură, *Treizecişitrei,* o povestire despre doi fraţi siamezi (Feona şi Efrem), uniţi printr-un trunchi comun, un trup cu două capete. Luându-ne anumite libertăţi, am putea vedea în această apariţie o superbă prelucrare a emblemei sacre a labirintului, *labrysul,* securea cu două tăişuri, un instrument a cărui invenţie legenda o atribuie meşterului Daedalus (de altminteri, conform anumitor etimologii, *labirintul* apare ca o derivaţie de la *labrys).* Alături de emblema specifică a *labrysului,* Tudor Dumitru Savu face apel şi la o a doua emblemă tipic labirintică, aceea a *taurului;* în chiar centrul aşezării Vama, se află, astfel, o Piaţă a Vitelor, către care se îndreaptă cirezile nenumărate ale negustorilor veniţi din toate colţurile Câmpiei. Tot astfel, faptul că toţi cei şase naratori sunt personaje ce provin din lumea justiţiei (a-vocatul, grefierul, judecătorul, procurorul, notarul, martorul) poate fi citit, între altele, şi ca o emblemă a legendarului Minos.

Biruinţa asupra spaţiului labirintic ţine, aici, în principal, de mecanismele memoriei; o anamneză care nu vizează atât un timp al originilor, cât o actualizare a avatarurilor istorice. Un erou al anamnezei este, de pildă, Teofil, din povestirea *Ceasornicul,* cel care inventează un ceasornic care merge invers, uşurându-i, astfel, regresiunea în timp, anamneză prin care el ajunge să îşi cunoască părintele (pe Aron), bunicul (pe Sebastian) şi - afundându-se tot mai mult în trecut - chiar pe cel ce "a dat viaţă" spiţei sale.
Cunoaşterea avatarurilor - şi, prin aceasta, stăpânirea timpului - îl obsedează şi pe Mândrucap (din povestirea *Bănuţul de arama),* cel pornit în căutarea părintelui său, Constantin. După cum, într-un proces de anamneză este prins şi Gramatopol (din povestirea *Casa cu etaj);* efortul pe care el îl depune vizează nu numai reamintirea unor proiecte şi planuri de construcţie mai vechi, ci şi apropierea simptomatică şi uniunea cu tatăl (Kanazis, proprietarul morii).
Literatura - ca soteriologie. Tudor Dumitru Savu a debutat în anul 1981, cu un volum de povestiri de factură fantastică *(Marginea Imperiului);* după numai un an, în 1982, apare romanul *Treizecişitrei,* al cărui titlu era de fapt prevestit de una din povestirile din volumul de debut. După alţi trei ani, în 1985, scriitorul publică un nou roman *(De-a lungul fluviului),* care întregeşte

operaţia de cartografiere a ţinutului imaginar de la gurile marelui fluviu. *Fortul,* cartea sa din 1988 - şi care, deşi subintitulată roman, constituie mai degrabă o nuvelă, o admirabilă nuvelă, de dimensiuni ceva mai întinse -se păstrează de fapt între hotarele, devenite familiare, ale acestei geometrii mitice, pe care o străbatem încă o dată, deşi păşind, acum, pe poteci mai puţin umblate.
Universul în care trăiesc eroii lui Tudor Dumitru Savu este (ca şi universul prozei lui Dumitru Radu Popescu) unul în care a fost abolită ordinea, un univers care, pentru a se mântui, trebuie să redescopere un factor ordonator; or, dacă, în *Marginea Imperiului,* agentul acesta soteriologie îl constituie amintirea, în cărţile care au urmat, prozatorul investeşte din ce în ce mai mult cu virtuţi soteriologice actul însuşi al povestirii. Ceea ce se poate constata, pe această latură, este o pronunţată tendinţă - uşor de decelat - de a transforma "neguţătorul de poveşti" în eroul emblematic al acestei literaturi, fie că el se numeşte nea Agachi Gherasim (din romanul *Treizecişitrei),* fie că este vorba de nepotul lui Petru Agap (din romanul *De-a lungul fluviului).*
In viziunea lui Tudor Dumitru Savu, *povestitorul* este, în chip esenţial, cel care poate să convertească haosul nesfârşit al existenţei în universul atât de bine ordonat, în universul de factură cosmotică al povestirii. Prin funcţiile sale specifice, asemeni arhetipului

său mitic, legendarul Daedalus, naratorul este aşadar cel care îl învaţă pe om să triumfe asupra labirintului. Rolul acesta de "soter", de mântuitor al lumii, îl joacă, mai strălucitor poate decât oricare altul, nea Agachi Gherasim, din *Treizecişitrei:* "Poate felul în care a ştiut să spună el de la începuturi toate întâmplările, cum a rostit el fiecare nume şi fiecare loc în parte, poate felul în care s-a priceput să adune toate faptele într-o singură legătură - şi erau faptele noastre, întâmplările noastre prin care trecuserăm ani şi ani la rând, dar care ni se păreau acum, povestite de el, ale altora, străine, de parcă nu le-am fi trăit noi, ci s-ar fi petrecut în altă parte - poate să fi fost vocea lui moale, sau poate pentru că a ştiut să adune întâmplările cap la cap, după ce a terminat de povestit, brădişul de deltă dispăruse, parcă o mână necunoscută îl culesese din apă, dispăruse ca şi cum n-ar fi fost niciodată, eliberase canalele şi japşele şi bălţile şi lăsase loc liber peştelui şi păsărilor, parcă se topise, apa era acum limpede, vie, ne-am aruncat să ne scăldăm ca odinioară, Agachi Gherasim ne scăpase, stătea pe mal şi râdea, se mira şi el şi râdea".

Imaginea Povestitorului se leagă, aşadar, în cărţile lui Tudor Dumitru Savu de ideea de nou început al lumii, de refacere a Genezei; de unde şi puternica propensiune a autorului de a reabilita şi de a restaura imaginea Artistului ca demiurg, imagine ce a fost puternic deval-

uată în vremea din urmă, sub presiunea mai cu seamă a teoriei, dar şi a practicii textualiste. De altminteri, după cum însuşi mărturiseşte, prozatorul priveşte cu oarecare nepăsare, cu sinceră indiferenţă, tot ceea ce se revendică de la o formulă de grup, ori de la un fenomen intrat în modă, înţelegând să urmeze, în literatură, un drum care să nu fie decât al său.

Oricum, majoritatea simbolurilor din sfera auto-referenţialităţii, la care a recurs scriitorul până acum, contribuie la o asemenea remitizare a imaginii Artistului, mai precis la o reprezentare a acestuia ca demiurg.

Revelatoriu, în sensul amintit, mi se pare în mod deosebit simbolul *ochiului,* aşa cum este tratat acesta în *De-a lungul fluviului,* roman publicat în 1985. Pentru a fi investit ca narator, tânărul Agap trebuie să suporte, aici, o delicată operaţie califiantă: vederea lui slabă şi înceţoşată nu l-ar ajuta prea mult să-şi exercite funcţiile sale diegetice, drept care maestrul iniţiator Naceadis Cota - ajutat de fiica lui, Dafnula - va proceda la confecţionarea unor lentile cu totul speciale, care să remedieze infirmitatea optică şi prin care el să dobândească, aşadar, "competenţa" naratorială. Este vorba însă - amănuntul se cere a fi notat - de nişte lentile făurite din ochi de calcan, prin urmare din ochi de peşte: "Am două lentile subţiri, subţiri..." - îi spune Naceadis Cota lui Agap - "sunt făcute din ochi de calcan. Cal-

canul dracului, aşa se cheamă (...) N-are să te doară, nici n-ai să simţi... dar vei vedea... o, vei vedea cum încă nu ştii că se poate vedea... sunt din ochi de calcan lentilele, să ţii minte... calcanul dracului". In continuare, primim şi reţeta de fabricaţie a miraculoaselor lentile: "Iei ochi de calcan şi-i ţii in lapţi de peşte răpitor... şi-i fierbi în albuş de ou şi-i lustruieşti cu os de cambulă... calcanul dracului... şi eu am învăţat toate acestea şi tu vei vedea".

Lentilele năzdrăvane sunt fabricate din ochi de peşte, din ochi fără pleoape - simbolul arhaic al ochiului lui Dumnezeu. Cu un asemenea ochi, privind prin astfel de lentile, tânărul Agap - care îşi dobândeşte în acest chip învestitura de narator - vede lumea altfel decât o văzuse până atunci, altfel decât o poate vedea orice alt ochi profan. Ochiul divinităţii este unul care vede *totul,* un ochi pentru care nu există ascunzişuri. Iată cum are să i se dezvăluie acum lui Agap lumea, privită prin lentilele miraculoase: "Vedeam până departe, nu numai la câţiva paşi, ca o minune, vedeam limpede, clar, ceaţa dispăruse, se topise, vedeam aerul de deasupra portului

năclăit de căldură, vedeam cheul şi forfota mulţimii, vapoarele, comandamentul, căpitănia, Piaţa Peştelui, vedeam până la capătul portului, îl vedeam pe Hazim îmbrăcat în jiletca verde, vedeam pontoanele de îmbarcare, vasele mai mari şi mai mici care făceau manevre în cotul Dunării, remorcherele, farul construit de *Trustul Anatol,* ostrovul ocupat de generalul Mărgea, hotelul lui Herembas, vedeam, vedeam marele fluviu, Cotul Bărbii, apa limpede şi împuţinată de secetă, a Dunării (...) şi dintr-o dată, urmând cu ochiul curba dulce a uneia dintre străzi, mi-am dat seama că pot vedea şi mai departe, cu mult mai departe decât mi-aş fi imaginat, vedeam în mijlocul oraşului şi apoi în plină câmpie, vedeam lucruri ce nu puteau fi zărite de pe cheu, oameni şi lucruri şi nave care nu erau din Cantacuzina, vedeam oraşe de aiurea, am văzut fluviul şi adâncurile lui, vedeam ceea ce nu putusem bănui niciodată".

Pentru Tudor Dumitru Savu, ochiul Artistului, al naratorului este alcătuit aidoma cu ochiul atotvăzător al divinităţii.

Această simbolistică specifică a auto-referenţialităţii *(ochiul)* are să se completeze, în romanul *Fortul,* printr-un simbol, şi el consacrat, al *oglinzii.* Ar fi însă o greşeală de neiertat să se creadă că Tudor Dumitru Savu operează cu acest simbol în felul în care operează scriitorul realist, adică în spiritul unei poetici a imitaţiei. Printr-un demers ce îi este în cel mai înalt grad caracteristic, Tudor Dumitru Savu are să se refere nu atât la un simbol al oglinzii, cât la unul al oglinzilor, ceea ce presupune de fapt reflectări la puterea a doua, ba chiar şi specularitate la puterea a treia ("Ştii, totul este oglindă, sublocote-

nente, oglindă şi reflectare şi reflectare în reflectare şi tot aşa... la nesfârşit"), în orice caz, un sistem de răsfrângeri care înrudeşte îndeaproape simbolistica *oglinzii* cu cea, atât de frecventă, în primele cărţi ale prozatorului, a *labirintului.*

Orice creaţie artistică este aşadar, pentru Tudor Dumitru Savu, un intricat labirint de oglinzi, peste care stăpâneşte marele artist făurar, avatar al miticului Dedalus. 0 încarnare a acestui arhetip - proza lui T.D. Savu abundă în asemenea ipostazieri - este, în *Fortul,* Otto Kazak, expertul în catoptrică, de care se ataşează atât de strâns tânărul sublocotenent Dierna. Experienţa iniţiatică pe care o parcurge acesta din urmă, atunci când păşeşte în atelierul catoptric al lui Otto Kazak, vorbeşte tocmai despre interferenţele dintre simbolistica oglinzii şi cea a labirintului: "Am ajuns dintr-o dată la marginea prăpastiei... Un hău fără fund se cască lacom şi fac tot ce pot să nu mă prăvălesc... apar flăcări din toate părţile şi mă înconjoară (...) înaintez cu pas şovăielnic şi făcliile dispar ca prin farmec şi muntele se topeşte şi uite că răsare un tunel fără capăt, un tunel care se prelungeşte cât poţi vedea cu ochii (...) Tunelul se strânge, se adună, se face ghem ca un şarpe şi se întunecă, abia acum îl văd pe domnul Otto Kazak şi e înalt şi subţire, grozav de înalt e, atinge cerul, şi toate acele mii şi mii de mâini se mişcă şi-mi fac semn să mă

apropii, e limpede, mie îmi face semn".

Dar, printr-o voltă neaşteptată, Tudor Dumitru Savu deviază acest simbolism al *oglinzii* în direcţia unei concepţii emanaţioniste, conexiune ce dobândeşte până la urmă o pondere hotărâtoare în romanul *Fortul.* Scriitorul pare să aibă cunoştinţă şi să fi încercat un interes foarte viu pentru teoria, ce îşi are rădăcinile încă la atomişti şi epicureeni, teorie preluată mai apoi şi de Pomponazzi, şi conform căreia imaginea reflectată în oglindă rezultă de fapt dintr-o emanaţie materială a corpurilor. Plecând de la asemenea premise, Pomponazzi înclină să atribuie şi imaginaţiei puterea de a produce, în urma unui intens efort de concentrare, emanaţii

materiale, ca să prindă trup în oglindă: "In ceea ce priveşte imaginile reflectate în oglindă" - consideră Pomponazzi - "nu-i imposibil ca ele să fie produse de vaporii emişi în interior de prestidigitator cu această intenţie de a crea spirite interioare. Acest prestidigitator se gândeşte mult timp la aceste figuri, le imprimă pe vaporii şi spiritele trimise de el şi care, după aceea, le imprimă oglinzii".
Această dezvoltare, pe baze emanaţioniste, a sim-bolisticii oglinzii, nu putea să nu reţină atenţia romancierului, date fiind sugestiile pe care ea le conţine, pentru o reprezentare a Artistului ca demiurg. în oglindă prind formă şi realitate născocirile artistului, iar nu lucrurile deja existente. Fantasmele minţii ajung

astfel să se amestece printre creaturile lumii, întregind geneza dintâi.
Asemenea jocuri, pe tema emisiilor spiritului captate de o oglindă şi investite cu corporalitate, l-au interesat îndeaproape pe un foarte cunoscut scriitor al timpului nostru, pe Jorge Luis Borges, care - în *Ruinurile circulare* - ne istoriseşte geneza unei făpturi, plăsmuită doar cu duhul de un magician, care recurge, pentru aceasta, fie la vis, fie la un efort suprem de concentrare, înfăptuit în stare de veghe.
Fie că are, fie că nu are ştire de experimentul borge-sian, Tudor Dumitru Savu păşeşte pe urmele acestuia, vorbindu-ne, în *Fortul,* despre o lume întreagă (aceea a Fortului Cardon, cu toţi cei care o populează, inclusiv sublocotenentul Dierna), pe care în cele din urmă o descoperim ca un simulacru de realitate, născut de fapt în cugetul unui magician, al maiorului Adam Tauss. Efectul de surpriză este la fel de mare cu cel pe care îl încercăm, la capătul lecturii *Ruinurilor circulare,* când aflăm că magul însuşi nu este, la rândul lui, decât o proiecţie a unei alte minţi creatoare, a unui alt spirit demiurgic. Proaspătul absolvent al Colegiului Militar, sublocotenentul Dierna este obligat astfel să afle că el însuşi nu este decât o iluzie: "Dumneata nu figurezi în nici una din listele militarilor din armata noastră. Nici măcar în tabelele cu soldaţi... Asta este. Mai mult decât

atât, nicăieri nu există nici cea mai mică dovadă că ai absolvit Colegiul Militar, aşa cum susţii...".
Simbolistica *oglinzii* vine deci să se alăture, în literatura lui Tudor Dumitru Savu, unei simbolistici a *ochiului,* cele două serii de imagini simbolice contribuind, cum spuneam, la o restituire, pe seama Artistului creator, a unor atribute demiurgice.
Simbolism thanatic. Romanul *Cantacuzina* se plasează, adeseori, sub semnul unui simbolism thanatic. Tudor Dumitru Savu apelează, de fapt, în această direcţie, la
0 dublă simbolistică; cea dintâi aparţine unei constelaţii legată de mitul "pălăriei care transformă pe erou într-o fiinţă invizibilă" şi este ilustrată mai cu seamă de Gea-par cel Târziu. Acesta poartă, într-adevăr, o pălărie de paie ce aparţinuse cândva lui Vasiliu, dar pe care el o moşteneşte la moartea acestuia şi care are darul de a-
1 face invizibil pentru cei din preajmă: "Şi totuşi, nu putea să nege, pălăria asta a lui Vasiliu îl uşura, îl elibera, parcă, de greul trupului. Şi de vârstă - i se părea lui -şi uneori se gândea la pălăria mortului ca la o izbăvire". Pălăria care te face invizibil nu este altceva decât o anticipaţie a morţii, într-o lume ce pare îndeajuns de obosită de îndelungata povară a vieţii. Obsesia thanatică din *Cantacuzina* se alimentează însă, deopotrivă, şi dintr-o simbolistică, aş spune de origine mioritcă, a morţii; fiindcă este cât se poate

de limpede că scriitorul este pe alocuri tentat de a prezenta moartea sub forma unei cununii, precum în cunoscuta baladă populară. Este cazul, întâi de toate, al bătrânului Avram Kanazis, a cărui însurătoare forţată cu Chiraţa ne este înfăţişată ca o logodire cu moartea: "Dome,

Kanazis a murit când s-a însurat... Eu aşa zic... Sau... n-a murit, dar s-a însurat cu moartea. Ce pedeapsă i-au dat Jeleştii. Că dacă făcea doi-trei ani de puşcărie, scăpa viu, sărac, dar viu! Aşa... însurat cu moartea, nici bogat nu mai era, că nu-i mai păsa de bogăţie... Nici de bogăţie, nici de viaţa lui".
Cea de a doua nuntă mioritică a romanului este cea pe care o trăieşte Sia Ferekide Belgun, fecioara care ţine sub fascinaţia ei întreaga suflare bărbătească a ţinutului, dar care, obosită de propriile secrete şi mistere, sfârşeşte prin a se abadona unei atracţii thanatice, care îmbracă însă forma unei nuntiri cu marele peşte totemic: "aş vrea să vă întreb, pentru că au ajuns la mine nişte vorbe, aş vrea să vă întreb dacă stând aici de pază n-aţi văzut-o ieşind noaptea pe Dunăre, că aşa zice lumea, că iese pe Dunăre pe sub nasul vostru şi se îmbăiază cu un peşte sau că l-ar călări, e vorba de un morun, cum nu ştiţi nimic, vorbe, vorbe, n-aţi văzut, n-aţi auzit, aţi mâncat pâinea procuraturii degeaba, ideea asta tâmpită cu paza permanentă a fost a lui Herţa Panaite, dar uite că s-a dus şi el acum".

0 vrajă de culori crepusculare se întinde peste cerul Cantacuzinei.

HORIA BADESCU
Zborul gâştei sălbatice (Editura Eminescu, 1989) este **(după *Joia patimilor,*** 1981) cel de al doilea roman al **poetului Horia** Bădescu; spre deosebire de naraţiunea **precedentă însă** (care se înscrie pe coordonatele unei **proze de factură** realistă), proza de faţă (care nu este **nici ea lipsită de** unele accente realiste) ne introduce **mai degrabă într-un** spaţiu şi timp al mitului.
Povestea istorisită în acest roman este de o fermecătoare simplitate. Intr-o după-amiază toridă de **vară, dintr-un autobuz** hodorogit şi plin de praf coboară - **şovăitor şi** dezorientat - în Lampeş, un tânăr, venit să **petreacă o vreme** la Pavilion.
Pentru a ajunge la ţinta călătoriei sale, tânărul Matei **apucă "pe o** scurtătură" - dezvăluită lui de şeful de **pază Costică - , o** cărare destul de ciudată altminteri, **cu răsuciri** neaşteptate şi încolăciri care o fac să semene **mai mult cu un** parcurs labirintic: "Făcea nişte cotituri **neaşteptate, luând-o** pieziş sau, uneori, cel puţin aş i **se părea lui, înapoi,** încolăcindu-se câteodată în jurul ei

însăşi, încât Matei se întreabă la un **moment dat, dacă** şeful de pază nu-şi bătuse joc de **el, trimiţându-1 pe aşa** zisa scurtătură".
Pentru a ajunge la Pavilion, **tânărul Matei trebuie** aşadar să se supună mai întâi unei" **probe a labirintului"** , ceea ce semnalează de fapt pătrunderea **lui într-un** alt spaţiu, heterogen faţă de cel profan.
La nivelul unei lecturi literale, **Pavilionul - o fostă** cantină ofiţerească - nu este altceva **decât un preven-**toriu, foarte izolat, la care se **reîntorc periodic mereu** aceiaşi pensionari, pentru a se **tămădui de cele mai felurite** suferinţe, dar şi pentru a-şi **satisface o anumită** nevoie de linişte şi singurătate. La **sosirea lui Matei,** grupul de pacienţi aflaţi sub îngrijirea **doctorului Hristu** Polizu şi a temutei sore Matilda este **compus din** achizitorul Manicea (probabil şi cel mai comunicativ, **mai** sociabil, dintre toţi), pictorul Marchidaş şi **profesorul Tilea** (despre care aflăm că mai fuseseră **cândva împreună, la** munci grele, undeva, pe întinderi de **pământ arzătoare),** volubila coană Serafina (protejata, **cândva, a marelui** Zambaccian, dar şi eroina - totodată - **a unei stranii şi** nostalgice poveşti de dragoste, în care **era amestecat şi** un prinţ rus, Serghei), căpitanul **Alexianu (un fost aviator,** ce îşi pierduse într-o luptă, pe **frontul de**

Răsărit, vederea), precum şi eterica Măria **(frumuseţe fragilă, a** cărei căsnicie cu autoritarul Nagancea **se soldase cu un**

eşec).
Dar, la o lectură în cheie simbolică, Pavilionul ni se relevă - atât prin unele particularităţi de construcţie, cât şi prin funcţionalitatea sa secretă - drept o "casă sacră", un edificiu pentru ceremonial.
Astfel, ca în orice "casă sacră", Pavilionul are o semnificaţie cosmogonică, el reprezintă de fapt o *imago mundi,* în cadrul căreia se înfăptuieşte o totalizare a nivelelor cosmice, a cerului şi a pământului. Aceasta şi este de fapt reflecţia pe care o face tânărul Matei, atunci când păşeşte pentru prima dată în turnul unde se afla cabinetul de lucru al doctorului Polizu: "Pământ şi cer laolaltă, finit şi infinit, ceea ce este şi ceea ce încă nu vrea să fie". Nu este lipsită de semnificaţie, în această direcţie,pasiunea (chiar dacă de amator) a lui Hristu Polizu pentru astronomie; cu ajutorul telescopului instalat în cabinetul său de lucru, doctorul Polizu ţine sub observaţie bolta cerească: "Unicul centru al acestei hiperbole era telescopul fixat sub partea de acoperiş a turnului în care cerul lăptos al după-amiezii sufocate de arşiţă se îmbolnăvea în verdele sticlei groase şi opace din care era alcătuită". Pasiunea pentru astronomie a doctorului nu este însă decât o formă de integrare cosmică; Hristu Polizu pare pe deplin conştient de legăturile ascunse care se ţes între om şi cer: Ne naştem legaţi printr-o mie de fire de lumea în care am intrat. "Ne naştem,

trăim şi murim sub conjuncţia aştrilor. Poate că inima noastră pulsează odată cu steaua pe care a văzut-o întâi, poate că sângele nostru curge după legile sângelui galactic, poate ...".
Dacă Hristu Polizu polarizează, în cadrul acestei *imago mundi* care este Pavilionul, simbolurile uraniene, tânărul Matei va fi acela în jurul căruia se va polariza simbolismul chtonian, pentru a întregi astfel sugestia unităţii cosmice; prin chiar profesia lui, Matei se situează în preajma unei lumi a adâncurilor. Profesia de geolog are, ca şi îndeletnicirile de astronom ale lui Hristu Polizu, o funcţie integratoare; fiindcă, aşa cum subliniază însuşi protagonistul, pietrele participă deopotrivă la marea viaţă cosmică, pietrele sunt prezenţe însufleţite, Matei vorbind chiar de un "duh al pietrelor": "da, fiindcă există şi aşa ceva şi nu e nevoie decât de o altă privire a lumii". încât - ca şi mai înainte, când Polizu întrezărea solidaritatea strânsă dintre om şi bolta cerească - şi de data aceasta, Matei are viziunea înfrăţirii dintre om şi lumea minerală a" pietrelor", dintre om şi pământul pe care păşeşte: "Ele trăiesc!", întăreşte el necontenit, pentru a sublinia mai apoi, necontenit, că "în ele sunt închişi zeii" (sau că" cine e aproape de pietre, e aproape de zei") şi că "şi om şi piatră nu sunt ură, ci iubire, încât nu mai ştii dacă Sisif împinge piatra, ori piatra îl împinge pe Sisif spre cer!".

Situat în chiar centrul universului, omul este acela care - în viziunea lui Horia Bădescu - totalizează nivelurile cosmice, uneşte cerul şi pământul, graţie nesfârşitelor resurse ale iubirii sale.
In perspectivă funcţională, Pavilionul (construit, cum am văzut, ca o *imago mundi)* constituie locul prin definiţie al unor acţiuni ritualice de întoarcere la matrice *(regressus ad uterum),* în vederea naşterii la o viaţă nouă, sau - cu altă formulare - în vederea primenirii vieţii.
De acest ritual al întoarcerii la matrice se leagă întâi de toate ocupaţia principală căreia i se dedau ocupanţii Pavilionului: aceea de a trece în revistă diversele întâmplări ale vieţii lor, de a-şi aminti aşadar trecutul, pe firul căruia ei trebuie să coboare, în căutarea ritualică a începutului ("Pavilionul" - are să noteze povestitorul - "trăia din amintiri ori din poveşti").
Operaţiune încununată de altminteri cu succes, cei mai mulţi dintre pensionarii doctorului

Polizu dobândind înfăţişarea unor fiinţe însomnorate, aflate în aşteptarea momentului când ceva sau cineva îi va trezi din nou la viaţă. Una din reuşitele superbe ale romancierului o reprezintă tocmai descrierea aspectului somnolent, embrionar, pe care îl au îndeobşte apariţiile Măriei: "Şi poate că nici nu era de mirare, de vreme ce întreaga ei existenţă părea locuită de somn, părea

că se desfăşoară într-o somnambulie perpetuă, în care lucrurile şi întâmplările îşi pierdeau deseori contururile, amestecându-se între ele, dar, mai ales, amestecându-se pe ele însele, curgerea lor, devenind uneori cu totul altceva decât erau atunci când fuseseră, într-o labilitate şi un proteism aproape celulare". Alteori, Horia Bădescu descrie această stare, de reîntoarcere la matrice, în termeni cum nu se poate mai expliciţi, ca imersiune în li chiul "amniotic" matern; romancierul vorbeşte, astfel, despre spaţiul în care se refugiază Măria, "pentru a vegeta în fericirea amniotică a aşteptării".

Timpul Pavilionului se cere interpretat astfel ca un timp esenţialmente al *aşteptării,* ca o zăbavă prelungită în pragul trezirii din somn, în pragul deci al naşterii; romanul lui Horia Bădescu se întrece în a detalia farmecul şi poezia acestei stări, care - tocmai prin aceasta - ameninţă să se transforme în viciu. Personajele romanului tind să prelungească indefinit vraja aşteptării, ceea ce atrage după sine avertismentul căpitanului Alexianu: "După cum vezi, şi aşteptarea poate deveni un viciu!".

Ceea ce conferă stării de aşteptare farmecul său învăluitor, sunt tocmai speranţele de viaţă nouă care îl străbat; spaţiul aşteptării se defineşte astfel, totodată, ca un spaţiu al himerei. Metafora - memorabilă - a construcţiilor himerice o reprezintă, în *Zborul gâştei sălbatice,* rezervaţia de fazani, din împrejurările Pavili-

onului, un nesfârşit parc, cu o vegetaţie triumfătoare, asupra căreia arşiţa verii se pare că nu ar avea nici o putere: "Numai fazaneria părea că trăieşte într-un alt anotimp, tălăzuindu-şi verdele întunecat până în depărtarea în care aerul fierbinte isca totdeauna miraje. Verde, pustie şi tăcută sub veghea necurmată a paznicilor cu şepci roşii şi scurte din postav verde şi aspru" . Himerica fazanerie din romanul lui Horia Bădescu reprezintă, într-un fel, un pandant al faimoasei "zone" tarkovskiene.

Deşteptarea din prelungita stare de somnolenţă, naşterea la o nouă viaţă se produce - dacă nu pentru toţi pensionarii Pavilionului - în orice caz pentru Măria, care este smulsă din tărâmul umbrelor rătăcitoare şi adusă la lumina tare a unei noi vieţi, de către Matei, acest nou (şi mult mai norocos) Orfeu. Deîndată ce îl zăreşte pe Matei, Măria înţelege că, pentru ea, a sosit clipa de a trece pragul: "Poate că o ştiuse încă din seara în care se aflaseră în *oficiala* Lampeşului şi-şi spusese: 'doamne, eu am să-1 iubesc pe omul ăsta!'. Şi se simţise întâia oară ieşind din amorţeala nesfârşită a buimacei sale somnii".

Cea dintâi noapte de dragoste dintre Matei şi Măria se desfăşoară de altminteri sub semnul simbolic al pendulei vieneze, din casa lui Frâu Claudia; atât pentru unul, cât şi pentru celălalt, Timpul a reînceput să-şi depene ritmurile: "Stătea cu ochii deschişi în întuneric,

un întuneric gros, lânos, adunându-se în ghemotoace păroase în jurul lucrurilor, abia bănuite, ghicite mai mult după ceea ce memoria înregistrase în geografia mereu umbrită a camerei, dilatându-le conturile, şi asculta bătaia solemnă a pendulei vieneze din odaia de alături, pasul bătrânesc cu care aceasta străbătea secundele, minutele, orele".

Există, în romanul lui Horia Bădescu - de altfel, ca şi în proza lui Dumitru Radu Popescu, ori Tudor Dumitru Savu - nostalgia unui nou început de lume.

EUGEN URICARU

Prin factură, romanul *Glorie* (1987) al lui Eugen Uricaru aparţine categoriei mai largi, şi atât de bine reprezentate, a *Kiinstlerromanului;* naraţiunea are în centrul său un scriitor potenţial (pe Deodat Proca), ale cărui încercări literare au deja oarecare consistenţă, într-unui dintre episoadele romanului fiind chiar vorba despre un manuscris pe care eroul l-ar fi încredinţat (e drept, deocamdată fără succes) unei case de editură. Problemele specifice care se pun pentru Deodat Proca vor fi, prin urmare, mai degrabă acelea ale artistului tânăr, sau - mai exact spus - ale ucenicului ce se pregăteşte să devină un artist, în înţelesul plenar al cuvântului. Eugen Uricaru descrie această transformare ca petrecându-se pe baza unor ritualuri de iniţiere; romancierul face de fapt un apel la un triplu scenariu iniţiatic, în cadrul căruia dominanta o reprezintă schema gnostică a lui *Salvator salvatus.* Subiectul romanului îmbracă, astfel, forma unui drum, a unui parcurs ce - dincolo de semnificaţia lui literală (Deodat Proca

călătoreşte, cu un tren de noapte, spre Bucureşti, unde asistă la înmormântarea lui Ieremia Pândele) - deţine o complexă semnificaţie simbolică (drumul acesta este un drum iniţiatic; nu întâmplător eroul călătoreşte noaptea şi nu întâmplător, în gara Teiuş, au loc mai multe evenimente - reale? trăite doar în vis? - asimilate unei morţi simbolice a neofitului: o catastrofă de cale ferată, combinată cu execuţia lui Deodat Proca de către o patrulă militară. In orice ritual de iniţiere, neofitul are de trecut printr-o moarte simbolică, pentru a putea, apoi, renaşte ca un ins "nou"). Scenariul acesta iniţiatic, însă, conţine - cum spuneam - numeroase elemente împrumutate din gnoză; la plecarea sa cu trenul, spre Bucureşti, Deodat Proca are o vagă cunoaştere despre sine. El se recomandă, astfel, în câteva împrejurări, în termeni destul de lămuriţi: "Eu sunt Soter". Dar această cunoaştere de sine are, totuşi, un caracter încă împâclit şi confuz; Deodat Proca nu realizează încă pe deplin ce înseamnă, la drept vorbind, că el ar fi *salvatorul* (Soter); nu realizează, sau - într-o formulare ceva mai exactă - nu-şi mai aminteşte. Conform tiparului gnostic, Deodat Proca este un Soter, dar unul care şi-a uitat menirea, mintea lui cufundându-se într-un somn greu, ca al lui Endymion. Este nevoie, aşadar, de un nou mesager, a cărui misiune constă exclusiv în a-1 deştepta din somn pe Soter; funcţia aceasta o va avea, în romanul lui Eugen

Uricaru, inspectorul de asigurări cu care Deodat Proca va călători, până la Bucureşti, în acelaşi compartiment, şi pe care îl cheamă Simon (dar pe care eroul îl identifică pe loc drept Simon Magul, unul din cei dintâi profeţi ai gnozei). Inspectorul Simon lucrează metodic pentru a-şi trezi din somn companionul (o dată o face efectiv, în timpul păţaniei, cruciale, din gara Teiuş); "sigur" - îl mustră el pe Deodat - "nu-ţi pasă, niciodată n-ai fost atât de mulţumit de viaţa ta şi de aceea nu-ţi pasă. Dar n-o să mă las. 0 să-ţi aduc aminte, o să te trezesc, o să scot din tine la iveală *adevărul,* o să te fac să te ruşinezi că te-ai ascuns (...). Trebuie să te scot în stradă, trebuie să te trezesc, să te provoc!". La sfârşitul acestui proces de iniţiere, Deodat Proca capătă o ştiinţă desăvârşită a puterilor ascunse pe care le deţine şi care sunt, în esenţă, puteri de natură magică; eroul începe, chiar, la un moment dat, să se folosească de ele. Aflându-se la catafalcul scriitorului Ieremia Pândele, eroul se joacă făcând să se învioreze frunzele uscate ale unui ficus din capelă, dar se opreşte - subit şi enigmatic - tocmai atunci când ar fi putut da întreaga măsură a artei sale, pentru a-1 readuce la viaţă pe Ieremia Pândele însuşi.

Peste acest scenariu iniţiatic se suprapune însă un al doilea, împrumutat, de data aceasta, din

sfera misterelor egiptene ale lui Osiris; astfel, de-abia sosit în Bucureşti, Deodat ia parte la o ciudată petrecere ce are

loc în locuinţa lui Isi-Amneris. Este vorba, de fapt, de o reuniune anuală, plănuită întotdeauna pentru noaptea echinoxului de primăvară, o reuniune la care participă câţiva prieteni apropiaţi ai lui Isi-Amneris şi la care se aşteaptă cu înfrigurare reapariţia (de fapt, reîntruparea) lui Osi, soţul lui Isi-Amneris, dispărut în împrejurări neclare, cu ani în urmă, din vina lui Seti. Misterele lui Osiris, ale reînvierii zeului ucis, ale renaşterii - odată cu aceasta - a naturii întregi sunt evocate de scriitor în termeni mult prea expliciţi pentru a mai fi nevoie de alte comentarii. Interesant este mai cu seamă faptul că, la capătul acestui proces iniţiatic, Deodat Proca are a se recunoşte pe sine în rolul - nou pentru el - de Osiris: "A venit, a venit singur!" - îl salută Isi-Amneris, continuând: "El este singurul care după atâta vreme a venit totuşi. A venit în sfârşit. Cu o clipă mai devreme. Nu-1 aşteptam, dar a venit. Atunci când am fost pregătiţi, când l-am aşteptat anume n-a venit. Dar - în cele din urmă - iată-1. El este. El trebuie să fie. Altcineva n-a mai venit. S-a întors. S-a întors!". In ipostaza de Soter - ritualurile iniţiatice îi revelau lui Deodat Proca puterile magice de care dispune; în ipostaza de Osiris - eroul exploatează facultatea proteică a creatorului, puterea sa de a se înnoi veşnic, de a deveni mereu altul. Scenariul iniţiatic al morţii şi renaşterii lui Osiris este repetat însă în roman şi într-o altă variantă, în legătură cu dispariţia

scriitorului Nichifor Goreac (dispariţie ce stă sub semnul arhetipal al mâniei apelor şi al furtunii, semnul lui Seth) şi cu reîntruparea lui de către Deodat Proca ("credeam că m-aţi recunoscut, eu sunt Nichifor Goreac" - astfel se recomandă eroul!). Oricum, semnificativ (şi, din nou, oarecum enigmatic) apare faptul că, după săvârşirea acestei iniţieri şi împărtăşiri întru sacralitate, neofitul arată o neîndoielnică dorinţă de a se reîntoarce într-un teritoriu al profanului; Deodat Proca părăseşte, astfel, în pripă locuinţa de pe strada Livezeni, unde toată lumea îl aşteptase şi îl salutase ca pe un Osiris regăsit. Tot astfel, faţă de Ninette Guşti, secretarea scriitorului Ieremia Pândele, protagonistul admite, într-un sfârşit, că nu este şi că nici n-ar fi putut să fie Nichifor Goreac, aşa cum pretinsese la un moment dat.
In sfârşit, peste aceste scenarii iniţiatice desluşim şi un al treilea strat, legat însă tot de misterele egiptene ale lui Osiris; alături de masca lui Soter, ori de cea a lui Osiris, Deodat Proca şi-o arborează şi pe aceea, emblematică, a lui Thot, patronul scribilor. De această sferă simbolică se leagă, astfel, faptul că Deodat Proca lucrează ca angajat al unui anticar din oraşul N.; aceleiaşi constelaţii mitice îi aparţine şi motivul "casetei Micului Nogai", casetă pe capacul căreia se afla înscris un cuvânt magic. Scenariul iniţiatic constă tocmai în efortul de a înţelege şi descifra acest cuvânt ce, odată ros-

tit, putea provoca moartea năprasnică a celui care l-ar fi auzit: "Eu am aflat asta" - mărturiseşte unul dintre proprietarii casetei - "după mai multe decenii. Mai multe decenii de gândire, n-a fost deloc uşor, dar încetul cu încetul am priceput". Procesul acesta iniţiatic - de înţelegere a verbului magic - este parcurs, în roman, nu numai de Deodat Proca, de neofitul absolut, ci de majoritatea scriitorilor exemplari ai acestei lumi, caseta Micului Nogai trecând, pe rând, prin mâinile şi ale lui Nichifor Goreac, şi ale lui Ieremia Pândele. Dar iată că, şi în acest ultim caz, ştiinţa sacră pe care o dobândeşte neofitul, în urma procesului de iniţiere pe care îl parcurge, va fi, în cele din urmă, oarecum dezamorsată, întrucât cel care a descifrat verbul magic nu numai că se abţine de la a-i încerca puterea, dar îşi interzice cu străşnicie de a transmite şi altora secretul: "Acum" -mărturiseşte Gravriliu - "acum ştiu, dar nu ara nici o

posibilitate de a transmite cuiva înţelesul. Ar fi... ar fi împotriva a tot ce am gândit în toţi aceşti ani. Mă înţelegeţi, nu?!".
Prin deznodământul specific pe care romancierul îl rezervă tuturor acestor scenarii iniţiatice, naraţiunea, în întregul ei, primeşte înţelesuri nu doar de o remarcabilă originalitate, dar şi de o magnifică frumuseţe; astfel, ne sugerează autorul, trebuie să admitem că, în virtutea ritualurilor iniţiatice, artistul intră în stăpânirea unei
199
ştiinţe sacre, ceea ce, dacă nu îl aşează propriu-zis în rândul zeilor, îl face, în orice caz, "asemeni" lor. Destinul adevărat al creatorului constă însă în împrejurarea că - de-abia dobândită - această ştiinţă sacră trebuie neîntârziat uitată; puterea de care dobândeşte cunoştinţă artistul reprezintă, desigur, o mare ispită, dar adevărul este că ea constituie, totuşi, şi o capcană. Gloria autentică a creatorului rezidă nu în a se folosi de puterea lui, ci în "a reuşi să iasă cu faţa curată dintr-o asemenea capcană", în a rezista, cu alte cuvinte, "la tentaţia unei clipe de glorie" (calpă). Artistul trebuie să fie zeul uituc, obligat să repete şi să refacă necontenit ritualul iniţiatic. Magia verbală este o magie mereu ştearsă din amintire şi mereu învăţată de la capăt. Şi - mai presus de orice - arta nu are a comunica nimănui o ştiinţă gata dobândită; asemeni casetei Micului No-gai, arta poate oferi cel mult un cadru iniţiatic, în care cititorul trebuie să înveţe să desluşească singur secretele.

III. METALITERATURA

200

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU

O ontologie a vidului. Cea mai viguroasă, probabil, dintre direcţiile pe care se înscrie, în evoluţia ei din ultimul veac, proza literară ardelenească, este aceea a realismului tradiţional; în paralel cu aceasta - şi, în mod deosebit, în perioada de după cel de al doilea război mondial - s-a cristalizat o foarte puternică direcţie alternativă, pe care noi am aşezat-o sum semnul unei logici şi a unui simbolism al mitului. Alături însă de aceste linii de evoluţie menţionate, se poate constata, mai cu seamă de câteva decenii încoace, afirmarea unei direcţii ce se de-limitează cu hotărâre de estetica realismului, chiar şi de formulele ceva mai suple ale acestuia, pentru a se înscrie pe coordonatele, în principiu, ale auto-referenţialităţii.
Această evoluţie este însă una de lungă durată, care parcurge mai multe etape succesive; punctul de plecare îl constituie operaţiunea de distrugere a semnificatului, aserţiunea conform căreia lumea nu semnifică - sau nu mai semnifică -, delinearea aşadar a unei ontologii a vidului.
203
între romancierii ce au contribuit în chip substanţial la întemeierea unei astfel de ontologii a vidului, se numără şi prozatorul transilvănean Aurel Dragoş Munteanu, îndeosebi în romanul *Scarabeul sacru* (1970).
Scriitorul şi-a subintitulat această carte "roman", rezervându-şi însă, cu siguranţă, dreptul de a se abate - atât cât va crede de cuviinţă - de la canoanele tradiţionale ale speciei. Dar, oricât de largi vederi am avea în această privinţă, ne este imposibil să recunoaştem în *Scarabeul sacru* un roman; cartea alunecă totuşi, nu atât înspre eseu, aşa cum s-a sugerat de către o bună parte a criticii, ci mai mult spre poemul în proză. *Scarabeul sacru* se conformează, fără discuţie, în măsură considerabilă, unei formule obiective (întâlnirile de la cafenea, urmărirea lui Georges Fotiade, boala lui Leon Bulgăreanu, toate acestea sunt situaţii sunt epice prin excelenţă), dar accentul cade mai cu seamă pe "viziunile" lui Georges Fotiade ("sfera de lut" etc.) sau ale lui

Leon Bulgăreanu (călătoriile imaginare prin "nisipurile arzătoare ale Arabiei" etc). Pentru că, nu încape îndoială, avem de-a face cu "viziuni", cu construcţii ale fanteziei, iar nu cu simple studii psihologice.
Tema fundamentală a acestei cărţi o constituie, aşa cum am mai arătat, obsesia vidului; frustraţia pe care o trăiesc aproape toţi eroii lui Aurel Dragoş Munteanu priveşte fenomenul de devenire universală. Fiindcă, aşa

cum constată Magda, cu acută perspicacitate, "ceea ce se schimbă nu există"; sentimentul originar al eroului lui Aurel Dragoş Munteanu va fi, prin urmare, acela de a evolua într-un spaţiu lipsit de subzistente, într-un spaţiu cu desăvârşire vid.
Acest sentiment ia forme dintre cele mai caracteristice în cazul lui Georges Fotiade; iniţial, el are vaga iluzie că spaţiul din preajma sa ar fi totuşi populat cu fiinţe, cu lucruri: "ceva de demult îi spunea că totuşi orizonturile imense din jurul său sunt populate, că n-are decât să caute, să caute". Dar, sub atingerile lui, totul se destramă şi marele gol îşi arată din nou faţa inexpresivă: "Ii era teamă, uneori avea impresia că la câţiva paşi în faţa lui s-a ridicat o casă şi atunci alerga bucuros la ea, alerga iar după o zi-două se prăbuşea în hohote de plâns pe pământul gol". De aceea în "viziunile" sale, Georges se va închipui întotdeauna pe marginea unei prăpăstii care se cască la picioarele sale, ca un gol infinit: "Se oprea, dându-şi seama că e la capăt. Dincolo nimic. Un pas şi golul. Un pas. Rămânea încremenit, paralizat. O lovitură puternică în creştet, un trăsnet. Totul de lumina. Stătea la margine, fusese alesul. Ar fi putut merge de-a-ndaratelea, dar nu, iar dincolo e nimic. Din faţă îl chema o ispită cum nu mai cunoscuse niciodată până atunci şi se înfiora la gândul hăului teribil care se deschidea la picioarele sale".

Semnificativă este, în această ordine, infirmitatea de care este lovit, pe parcursul "viziunilor" sale, Georges Fotiade, neputinţa lui de "a vedea", ceea ce sugerează inexistenţa unei realităţi subzistente: "Georges plângea fiindcă nu putea să vadă".
La fel de semnificativă şi investită cu o evidentă încărcătură simbolică ni s-a părut şi povestea de dragoste dintre Georges şi Magda; cei doi tineri sunt suspectaţi de anumite tulburări mintale şi o ambulanţă îi urmăreşte în permanenţă, aşteptând prilejul favorabil pentru a-i captura. Fugarii se vor ascunde însă într-o cameră de subsol, de unde nu vor mai ieşi zile întregi; iubirea lor se va consuma astfel în *întuneric,* în sensul propriu, dar şi figurat, al cuvântului. întunericul nu reprezintă altceva decât o altă figură a vidului; primul gest al lui Georges va fi de a căuta "un sprijin oarecare în opacitatea grea a încăperii", de a încerca "să ghicească, să reconstituie din amintire conturele obiectelor". Ca şi altădată, eroul oscilează între speranţă (speranţa că "dacă s-ar arunca din pat cu capul înainte, ar trebui să se izbească, să-şi zdrobească ţeasta de masivitatea lui") şi angoasa vidului ("poate că ar cădea în gol în întunericul ăsta care nu s-ar mai sfârşi, ar plonja într-o noapte adâncă"). Nimic nu găseşte, aşadar, Georges, din ceea ce caută, din acea stare în care "totul este ceea ce este"; cu alte cuvinte, ceea ce este real, nu are şi

"fiinţă".
Şi Magda, la rândul ei, rămâne doar cu o aspiraţie şi niciodată cu o împlinire: "Ar fi vrut să încremenească, să fie, să nu mai devină, să nu se mai schimbe".
Alături de Georges şi de Magda, şi bătrânul Leon Bulgăreanu trăieşte o angoasă asemănătoare provocată de neîntrerupta metamorfoză a realităţii; întors odată dintr-o lungă plimbare, el îşi priveşte strada pe care locuia, cu un ochi mai puţin familiar decât de obicei, şi îşi dă seama că "interveniseră câteva noutăţi tulburătoare: "se oprise lângă un copac, privind cu stupefacţie la

blocul din faţă. Niciodată nu-1 mai văzuse". Ceea ce îl face să se simtă dintr-o dată dezorientat şi singur, stăpânit de incertitudini, "pradă unui sentiment de adâncă nelinişte, o frică de necunoscut, de posibilitatea unor metamorfoze imposibil de controlat ale realităţii".
Preocupat parcă de a întocmi un tablou complet al acestei stări, al angoasei în faţa vidului, la fiecare din "vârstele omului", Aurel Dragoş Munteanu îşi îndreaptă atenţia şi asupra unui copil, Gabriel Serbac. Credinţa confuză a băiatului este că lucrurile şi oamenii îşi pierd fiinţa numai din pricina eternei agitaţii în care se află; mai presus de orice, Gabriel deplânge spaima caraghioasă a oamenilor că ar sta degeaba, "că nu fac nimic". Goana lor nebunească îi obligă însă pe oameni

să "îşi iasă din sine"; idealul secret al lui Gabriel îl reprezintă nemişcarea: "Era atât de bine fără ceilalţi, era atât de bine fără oameni! Lucrurile stăteau liniştite, la locul lor şi nimeni nu mai suferea. Cărţile stăteau nemişcate la locul lor şi nimeni n-ar mai fi avut nevoie de ele, nimeni nu le-ar mai fi clintit din rafturi şi ce nevoie ar fi avut de fapt să fie scoase de acolo şi răsfoite?", în aceeaşi neverosimilă (pentru această vârstă) trăire, îşi are originea şi visul lui Gabriel de a locui într-un spaţiu cu desăvârşire mineralizat: "Imagină o câmpie întinsă, apoi un peisaj ca în cărţile acelea groase, cu planşe, din biblioteca tatălui său, poate că erau de pe lună, văi bazaltice imense, în care nu se poate închipui nici un fel de viaţă".
Cetatea Fiinţei. întreaga realitate suferă de această boală a inconsistenţei, a lipsei de fiinţă, nu însă şi universul Ideilor - crede Aurel Dragoş Munteanu, a cărui poziţie nu a ajuns încă, după cum se poate constata, să se radicalizeze, spre deosebire de scriitorii din generaţiile următoare, care nu se vor sfii să proclame criza generală a semnificatului.
Singurul dintre personajele lui Aurel Dragoş Munteanu care izbuteşte pană la urmă să găsească o alternativă pentru marele gol, singurul care ajunge "să vadă" este Leon Bugăreanu: "şi Leon era bucuros, bucuria aceea adâncă şi caldă a omului care vede". Spre

deosebire de toţi ceilalţi, domnul Leon cunoaşte starea de graţie, în care "era ceea ce este sau mai bine spus este ceea ce era". Lui Leon Bulgăreanu i se dezvăluie, în sfârşit, Cetatea Fiinţei, situată într-o lume de dincolo de lume, într-un tărâm al Ideilor eterne.
Chiar dacă atitudinea scriitorului, în problema sensului, este în cele din urmă una destul de moderată, ea nu pregăteşte mai puţin opera generaţiei optzeciste.

CORABIA TEXTUALISTA

Generaţia optzecistă are meritul de a fi provocat nu numai o serie de prefaceri în ceea ce priveşte formele discursului epic contemporan, ci de a fi determinat practic o mutaţie adâncă în conştiinţa literară a timpului nostru.
Este interesant de remarcat faptul că pământul Ardealului a dat mişcării optzeciste nu numai scriitori de pluton, ci câteva dintre spiritele directoare, cum este în primul rând acest foarte interesant prozator, dar şi eminent teoretician totodată, Gheorghe Crăciun.
Datorită în primul rând lui Gheorghe Crăciun, dar şi altor comilitoni optzecişti, de peste munţi, putem vorbi, în clipa de faţă, de un model teoretic românesc al post-modernismului, ca şi de o nouă poetică a prozei.
Principiul autenticităţii. In ceea ce priveşte însă poetica optzecistă a prozei, trebuie semnalată totuşi o anumită incoerenţă structurală a ei, care se datorează - aşa cum, de altminteri, s-a şi observat - incorporării unor principii diametral opuse; Ion Bogdan Lefter se referă,

în acest sens, la o "alăturare între maxima naturaleţe şi maxima artificialitate", respectiv la alăturarea între un principiu al *autenticităţii* ("cea mai evidentă caracteristică a prozei optzeciste" - arată Ion Bogdan Lefter, în *Introducere în noua poetică a prozei* - "este o anume polarizare a planurilor textului: pe de o parte, se caută captarea existenţei cotidiene 'autentice', printr-un fel de 'transcriere' a tot ceea ce ar înregistra un microfon şi o cameră de luat vederi") şi între un principiu al apartenenţei la o ordine a *culturalului* (pe care şi Ion Bogdan Lefter o are în vedere, în legătură cu "polarizarea" planurilor textului: "iar, pe de alta, se produce conştientizarea acută a artificialităţii prozei").
Această polaritate structurală a poeticii optzeciste a prozei este semnalată şi de Gheorghe Crăciun, în consideraţiile introductive la antologia - fundamentală! - pe care a alcătuit-o, cu textele teoretice ale generaţiei '80; el zăboveşte, astfel, pe larg, asupra principiului *au-tenticităţii,* în care vede unul dintre conceptele fundamentale ale esteticii optzeciste: "Au fost şi sunt fini psihologi şi analişti, obsedaţi de autenticitatea actelor intelectuale şi de procesualitatea existenţei, nişte cartografi ai cotidianului, manipulând cu dexteritate tehnicile decupajului şi montajului textual, văzând în descrierea de tip comportamentist şi în discursul poetic prozaizant o şansă în plus acordată unei visate literaturi "de tip

tranzitiv" ' *(Competiţia continuă,* p. 12). Dar, arată Gheorghe Crăciun, un concept la fel de important, în cadrul esteticii optzeciste, este şi acela al statutului pur *cultural* al textului literar, ceea ce presupune de fapt autonomie a semnului: "Ideea operei conştiente de faptul că ea îi propune cititorului o convenţie, o iluzie lingvistică, simulacrul unui univers ce nu poate fi confundat nici măcar preţ de o propoziţie cu universul real e comună mai ales tinerilor prozatori" - *ibid,* p. 15.
Incoerenţa formală a acestui construct teoretic nu poate fi însă imputată scriitorilor optzecişti români, versiunea lor nedeosebindu-se prea mult de modelul, să zicem, pe care îl propune Ihab Hassan; astfel, într-un celebru studiu al său din 1971 *(POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography)*, criticul american evidenţia, între trăsăturile definitorii ale post-modernismului, şi reacţia sa vehementă faţă de abstracţionismul artei moderne, reacţie ce îmbracă forma unui fenomen general, denumit cu termenul de New Concreteness, şi căruia i-ar aparţine atât arta "obiectului găsit", cât şi romanul nonficţional. Nu este, de bună seama, nici o dificultate în a surprinde identitatea, practic, dintre principiul optzecist al "autenticităţii" şi tendinţa, despre care vorbeşte Ihab Hassan, către "a New Concreteness". Tot atât de adevărat este însă şi faptul că semnalarea acestei trăsături (deci: tendinţa spre o nouă concreteţe) nu

îl împiedică de loc pe Ihab Hassan să revină necontenit (aşa cum se întâmplă şi într-o postfaţă a lui din 1982, *Toward a Concept of Postmodernism)* asupra unui concept capital al poeticii post- modernismului, acela al "imanenţei", pe care îl defineşte în strânsă legătură cu ideea de *culturalitate:* "Astfel, am să numesc *imanentă* cea de a doua tendinţă majoră a post-modernismului, termen pe care îl folosesc fără nici o conotaţie religioasă, pentru a desemna acea capacitate a minţii de a se generaliza pe sine în simboluri, de a interveni tot mai mult în natură, de a acţiona asupra sa însăşi cu ajutorul propriilor sale abstracţii, şi de a deveni, astfel, mereu şi în chipul cel mai direct propria sa împrejurime" (*The Post-modern Turn,* p. 93). In altă parte, în studiul său din 1986, *Pluralism in Postmodern Perspective,* Ihab Hassan defineşte *imanenţa,* în termeni încă şi mai expliciţi* ca şi aptitudine a limbajului "de a reconstitui universul (...), de a-1 reconstitui cu ajutorul unor semne făurite chiar de el,de a preschimba natura în cultură, iar cultura într-un sistem semiotic imanent" (*The Postmodern Turn,* p. 172).
Prezenţa aparent paradoxală a principiului *autenticităţii,* în cadrul modelului teoretic al prozei post-moderne, se datorează, în esenţă, apartenenţei acestuia, de fapt, la codurile estetice ale avangardismului. Idealul "autenticităţii" s-a născut, în primele decenii ale veacu-

lui nostru - arată Andreas Huyssen - , ca o reacţie faţă de arta secolului al XlX-lea şi faţă de tendinţa acesteia de a afirma şi de a apăra autonomia artei, în raport cu viaţa de toate zilele: "Avangarda din primele trei decade ale acestui secol s-a străduit să submineze principiul au-tonomiei artei, separarea ei artificială de viaţă, precum şi instituţionalizarea sa ca 'artă înaltă' " (*The Search for Tradition,* în Thomas Docherty*,* ed*., Postmodernism. A Reader,p.* 223).
Dacă însă acest cod estetic al avangardei a ajuns să contamineze în aşa măsură poetica post-modernismului, lucrul acesta - arată, deosebit de convingător, Andreas Huyssen - se datorează unei puternice recrudescenţe a avangardismului, în cursul anilor '60, ceea ce a provocat "o proximitate subterană a post-modernismului cu aceste mişcări, figuri şi intenţii ale avangardei europene clasice" *(Ibid.,* p. 225). Avem de-a face, cu alte cuvinte, cu un proces de contaminare.
Rămâne, totuşi, să ne întrebăm dacă, în prelucrarea sa postmodernistă, principiul avangardist al "autenticităţii" nu suferă cumva o semnificativă alterare, şi dacă "natura" la care pasămite ţin scriitorii optzecişti să se reîntoarcă nu este cumva o natură postişă, adică tot un "simulacru".
O lume de hârtie. Omul contemporan - susţin teoreticienii post-modernismului - a ajuns să se înstrăineze

tot mai mult de natură, el nu mai trăieşte de multă vreme înconjurat de obiecte naturale, ci mai degrabă de semnele acestora, lumea lui ţine deja de o ordine a culturii.
înstrăinarea de natură nu trebuie înţeleasă însă ca o vinovată ignorare a acesteia, ci ca o blocare a tuturor căilor de acces către universul natural. Fenomenul înstrăinării este evident mai cu seamă în relaţia noastră cu trecutul; aspirăm cu toţii să recunoaştem "referentul real" din trecut, cortegiul de fapte obiective şi de evenimente brute, aşa cum acestea s-au întâmplat. Dar - se întreabă Linda Hutcheon, în *A Poetics of postmodernism,* 1988 - " *cum* putem noi cunoaşte trecutul acum -şi *cât* din el putem noi cunoaşte". Iar răspunsul este mai degrabă dezarmant: "Referentul real a existat de bună seamă cândva; dar el nu ne este astăzi accesibil decât într-o formă deja textualizată: documente, mărturii ale martorilor, arhive" *(Op. cit.,* p. 92 -93). Cu alte cuvinte, trecutul constituie exemplul cel mai convingător de transformare a naturii în cultură.
Opoziţia natură/cultură devine astfel esenţială pentru înţelegerea şi definirea mentalităţii post-

moderne; tema revine, de altminteri, în chip frecvent, în reflecţiile unor scriitori români optzecişti; Radu G. Ţeposu, de pildă, în *Cu ochii deschi§i, pe tărâmul unei alte paradigme literare,* evidenţiază "exerciţiul conştient al

215

scrierii, procesul producerii de sens", precum şi afirmarea ideii "că scrisul e mai întâi de toate un act cultural şi că literatura din literatură se naşte" (Gh. Crăciun, antologia citată, p.20).

Este însă din nou meritul lui Glieorghe Crăciun (liderul, de fapt, al optzecismului transilvan) de a fi articulat într-o formă definitivă acest principiu şi de a fi trecut în revfstă consecinţele pe care le-a avut în impunerea, de pildă, a unei poetici a parodiei, în proza contemporană: "Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine ştiut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură" (Lucr. cit., p.214).

Rădăcinile pe care mişcarea postmodernă le-a prins în solul cultural transilvan demonstrează, pe de o parte, resursele pe care proza literară de dincoace de munţi le-a avut de a se despărţi de marea tradiţie a esteticii realiste, iar, pe de altă parte (ceea ce, poate, este chiar mai important) faptul că mişcarea literară transilvăneană nu mai are de multă vreme un caracter provincial, ea in-tegrându-se organic atât fenomenului cultural naţional, cât şi celui european.

216

ALEXANDRU VLAD

Denaturalizarea limbajului. Proza lui Alexandru Vlad şi-ar găsi, probabil, locul şi încadrarea optimă într-un capitol despre "intelectualişti şi esteţi". Pledează în favoarea acestei categorisiri, limbajul cu evidente tendinţe spre precizie analitică şi spre nuanţare, limbaj la care scriitorul recurge nu numai în copioasele pasaje dialogate (unde se discută subiecte abstracte, se întreprind analize politice etc), ci mai ales într-un plan al comentariului auctorial.

Voinţa de precizie analitică şi de tehnicitate a limbajului se rezolvă, între altele, şi pe calea unor substanţiale împrumuturi neologistice; Alexandru Vlad este, în felul acesta, pe cale de a deveni unul din cei mai fervenţi promotori, în special de anglicisme, din cultura română contemporană. Iată numai câteva exemple, luate oarecum la întâmplare, din romanul *Frigul verii* (1985): "Prezenţa armei acolo (...) era alt amănunt, destul de discret, care îţi amintea *casual,* oriunde ar fi, că trăieşti realitatea unui război" (p.63). Sau: "îl dispreţuia *con-spicios* pe Avram, pentru că nu era destul de curat şi

217

strâmba din nas de câte ori făcea greşeala să se aşeze la masă prea aproape de el" (p.98). Sau: "El nu-şi amintea nimic. Probabil se aflase în somnul acela *hectic* în care îl ţinuse febra" (p.151). Şi, din nou: "Maiorul zări nedumerirea pe faţa românului, fluturând peste nedumerirea mai vagă dar *hectică* în care-1 puseseră ultimele săptămâni" (p.185). Etc.

Prezenţa unor astfel de neologisme este, desigur, de natură să confere limbajului artistic din proza lui Alexandru Vlad o factură îndeajuns de sofisticată; dar, de bună seamă, nu într-atât de sofisticată, încât să justifice acuzaţia de "snobism", pe care

Cornel Regman o formulează, într-un comentariu publicat cu câtăva vreme în urmă: "E vorba (...), la etajul cultural, de un snobism şi chiar de un mic bovarism" *(Echinoxul în doi povestitori,* I, în *Viaţa Românească,* nr.9, 1985, p.61-62). Practic, Cornel Regman se situează, aici, pe poziţii dintre cele mai tipice ale neaoşismului lingvistic; ceea ce nu mi se pare a se număra printre opţiunile cele mai inspirate ale criticului.
Pe linia aceloraşi propensiuni stilistice (intelectualism, subtilitate analitică, plăcerea definiţiilor) se înscrie şi predilecţia marcată a scriitorului pentru enunţul aforistic. S-a mai vorbit (şi în repetate rânduri) despre însuşirile de "moralist" ale lui Alexandru Vlad, dar nu s-a insistat, poate, îndeajuns asupra formei aforistice

prin care observaţia morală tinde de regulă să se fixeze^ Iată câteva exemple, extrase, din nou, din *Frigul verii;* pentru început, o reflecţie mai degrabă ternă, dar revelatorie pentru fraza de tip aforistic: "Oamenii care se plac îşi ating mari suprafeţe virtuale, afective" (p.16). Un alt gând, o observaţie de data aceasta plină de noutate şi de spirit, elaborată de asemenea în manieră aforistică: "In fapt, îl alarmau riscurile (...). Dar consecvenţa cu sine creează tot atâtea riscuri, de cele mai multe ori, cât cea mai înnăscută labilitate" *(Ibid.).* 0 teorie nu lipsită de o notă personală, oferită tot sub forma unui enunţ aforistic: "iluzia fiind cea mai intimă şi cea mai subiectivă cunoaştere de sine" (p.69). 0 reflecţie de o subtilitate, totuşi, cam obositoare, dar de o incontestabilă pregnanţă: "Nu putea trece peste infidelităţi în general. Infidelităţile sunt o minciună cu substrat existenţial, sunt şantajarea celui onest. Dacă nu te-ai baza pe onestitatea cuiva, ce sens ar avea să-1 minţi?" (p.149).
Aceeaşi directivă stilistică (estetizantă) se vădeşte, de asemenea, în apetenţa pronunţată pentru metafora ori comparaţia cu caracter livresc (ori cultural, într-un sens mai larg). Raportările şi referinţele suiifc, aşadar, in-tertextuale, mai degrabă decât naturale. In *Frigul verii,* de pildă, gestul unui personaj susţine o asociaţie - uşor glumeaţă - din sfera culturii populare: "Lidia îi smul-

* gea (Verei - n.n.) iar basmaua de astrahan din mână, s-o azvârle în colţul opus al încăperii, ca pe o piele de măgar smulsă de pe o cenuşăreasă" (p.67). In alt loc, asocierea devine ironic mitologică: "Avram se uită cu un regret absent în urma lor. Ghemul rămăsese deşirat după ele ca firul Ariadnei" (p.155). Altă dată, metafora se înscrie, enormă, în registrul biblic: "Sora mai mare îşi înălţă bustul drept (o Judith), pieptarul strâns de catifea vişinie i se mula peste pieptul bogat şi ferm" (p.182). Iată şi un pasaj, în care metafora-parodie este de sorginte pur livrescă: "Deschise pentru Avram o uşă (...). Manevră apoi o scoarţă groasă de lână ce dubla uşa ca o draperie (...). 0 ţinu astfel ridicată, cu un gest de Falstaff murdar şi sibilinic ce-şi invită mai tânărul oaspe spre încăperea specială unde-i este locul" (p.205). Toate aceste trăsături stilistice despre care am vorbit (cultivarea neologismului, asociaţiile livreşti etc.) vorbesc despre o mutaţie profundă a conştiinţei lingvistice, o mutaţie produsă îndeosebi de momentul structuralist şi de mentalitatea post-modernă; este vorba de un proces de de-naturalizare a limbajului şi de percepţie tot mai apăsată a lui ca fapt cultural. Alexandru Vlad se înscrie astfel pe o linie de evoluţie specifică pentru întreaga generaţie optzecistă.
Naşterea textului. Datele de mai sus se cer a fi coroborate cu anumite particularităţi definitorii pen-

tru strategiile narative ale scriitorului. Se poate, astfel, spune că Alexandru Vlad se înscrie cu

adevărat pe liniile de forţă ale personalităţii sale, mai cu seamă în acele proze scurte (cum sunt câteva din *Drumul spre Polul Sud,* 1985), unde sunt detectabile semnele unei lucidităţi estete, unde scriitorul recurge la procedee tex-tualiste. Conştiinţa textuală care se instaurează aici se leagă mai cu seamă de dificultatea pe care o întâmpină naratorul în a încropi textul şi - finalmente - se leagă de eşecul acestei tentative artistice. Un admirabil exemplu, pe latura amintită, îl constituie scurta povestire *Cenuşă în buzunare,* piesă pe care o prefer, cu toată hotărârea, tuturor celorlalte ce alcătuiesc sumarul volumului. Naratorul traversează, aici, o situaţie, ale cărei premise par extrem de promiţătoare, în perspectivă textuală (o după-amiază strălucitoare de vară; trei personaje, reunite întâmplător, în decorul unei cafenele; trei personaje legate, totuşi, printr-un trecut destul de vag). Dar, în ciuda eforturilor şi a stratagemelor disperate ale naratorului, de a face ca aceste componente ale situaţiei să iasă din raportul static în care se aflau, ele refuză, totuşi, să se organizeze într-o întâmplare comună, să capete aşadar aspectul unui text coerent. Situaţia prezentată de narator se menţine, astfel, într-un stadiu de virtualitate neîmplinită, într-un stadiu de pre-text. Nu sunt lipsite de interes, însă, nici acele po-

vestiri, în care avem să asistăm, totuşi, la o naştere a textului, în ciuda unei prelungite rezistenţe pe care o opun lucrurile; este cazul, de pildă, al schiţei *Antract.* In această proză sunt, de asemenea, date componentele disparate ale unei situaţii, componente între care, un timp, pare cu neputinţă să se stabilească vreun fel de raporturi: "Pisica, stolul liber al porumbeilor, zgomotul şi mişcările pietrarilor, cerşetorul de lângă zid şi oamenii care intrau sau ieşeau pe poarta cimitirului". Textul ajunge să se nască de-abia din clipa în care naratorul-protagonist izbuteşte să degajeze un "pattern", un tipar comun, ce pare să unifice aceste elemente disparate, conferind întregului tablou un sens şi o organizare textuală: "Cu fragilitatea ei, mă uimeau aceste ţigări tari, fumate una după alta şi până la carton. Singura îmbrăcată în alb, blana ei care păstra ceva domestic şi sălbatic se văzu clar printre femeile încete, toate în negru şi grupate câte trei patru, depersonalizate de broboade mari, negre, înnodate sub bărbie. Mi-am amintit de porumbelul alb între ceilalţi, pe acoperişul acela teribil de înclinat, măcinat de ploi şi de soare, prăfuit cu pulberea fină a pietrei tăiată de ferestrău" (p.7). In *Antract,* virtu-alităţile textului ajung, deci, în cele din urmă, să se împlinescă şi să se realizeze.

Caracterul acesta mai curând procesual al textelor lui Alexandru Vlad a fost remarcat, de altminteri, şi

de Cornel Regman, care, mult mai inspirat decât în chestiunea neologismelor, evită să califice această particularitate drept un cusur. în comentariul deja amintit, criticul subliniază, astfel, că Alexandru Vlad "propriu-zis, nici nu construieşte. Povestirile, chiar şi cele mai intense sau mai ales acestea, se ţin foarte aproape de experienţa biografică, au un caracter vagant şi se înşiruie ca un sat de munte pe un fir capricios de apă". După părerea lui Cornel Regman, la care mă alătur pe deplin, "autorul reuşeşte să intereseze mai ales în naraţiunile *libere de conflict,* care se nasc prin aglutinarea unui număr de fapte aparent neînsemnate (...), fără consecinţe în planul construcţiei" *(Loc. cit.,* p.59-60).

Cele spuse până acum motivează, cred, îndeajuns, lipsa de adeziune pentru acele naraţiuni, în care mi se pare că atitudinea "intelectualistă şi estetă" a lui Alexandru Vlad face loc unui anumit patetism şi unei gesticulaţii, în răspăr cu vocaţia sa adevărată (ca în *Telefonul, Scadenţa, Vară transilvană,* ori chiar în povestirea titulară).

Romanul *Frigul verii* nu este în chip explicit o meta-ficţiune; dar aceasta nu înseamnă, totuşi, că romanul ar ilustra în mai mică măsură aspectul de procesualitate şi producere textuală. Fiindcă subiectul naraţiunii rămâne vreme îndelungată haotic, nelegat, risipit; tribulaţiile

223
lui Avram (care, în ultimii ani de război, vine să-şi petreacă o convalescenţă dramatică în satul natal) nu au suficientă coerenţă, în ele însele, pentru a produce textul dorit. Naraţiunea se transformă în text de-abia în clipa în care (precum în *Antract)* poate fi evidenţiat un "pattern" comun al unor întâmplări. Este vorba, în esenţă, de tiparul identic al celor două intervenţii separate ale maiorului neamţ, doctorul Sedler (o dată în scena execuţiei, a doua oară în scena dinamitării podului), tipar pe seama căruia se instituie şi sensul textual de ansamblu (maturizarea atitudinilor anti-naziste, în rândul populaţiei româneşti).
Lucid şi estet, Alexandru Vlad (deşi un singuratic) izbuteşte să comunice, prin fire adânci, cu preocupările şi soluţiile altor tineri prozatori ai anilor '80.

IV. ADDENDA

224

OCTAVIAN GOGA

Biblioteca patriarhului. Octavian Goga este, incontestabil, un scriitor de dimensiune majoră, dar opera lui are un uşor aer monocord şi simplist, ea părând a se dezvolta pe o singură dimensiune, aceea a unui "sămănătorism ardelenesc", aşa cum 1-a şi fixat în efigie, odată pentru totdeauna, Eugen Lovinescu.
Privind însă mai îndeaproape, vom descoperi - nu fără surpriză - că, în ecuaţia acestei personalităţi, intrau de fapt şi anumite valenţe şi virtualităţi, care nu au fost niciodată fructificate până la capăt, şi care ar fi putut imprima o cu totul altă semnificaţie şi un cu totul alt chip şi o pecete europeană acestui fiu al Ardealului.
Ceea ce vom încerca, în însemnările de faţă, va fi tocmai să distingem trăsăturile acestei feţe ascunse şi mai mult virtuale a scriitorului; pentru aceasta, vom trece mai întâi în revistă lecturile literare preferate ale lui Octavian Goga, aspect pe care îl considerăm cu mult mai revelator decât altele.
227
Evident, într-o proporţie aproape zdrobitoare, aceste lecturi fac parte din canonul intelighenţiei ardeleneşti; Octavian Goga se apleacă, astfel, cu pietate şi cu dragoste, de un modest dar nu lipsit de merite înaintaş al său, de Iosif Vulcan, în care vede, pe bună dreptate, "un meritos pedagog în ale literaturii pentru copilăria unui popor". In aceeaşi ordine a previzibilului apare şi preţuirea atât de caldă pe care Octavian Goga o are pentru Vasile Alecsandri, pe care îl defineşte ca pe un "cântăreţ al deşteptării noastre" şi pe care îl include cu toată convingerea în "pleiada întemeietorilor de ţară"! Intr-un discurs, publicat mai apoi în volumul din 1930,*Precursori,* Goga are să omagieze şi regalitatea poetică a lui Mihai Eminescu; semnificativ şi definitoriu, în această ordine, este însă mai cu seamă unghiul sub care este receptată creaţia poetică eminesciană: "Prin scrisul lui Eminescu - subliniază Octavian Goga - "a cerut cuvânt ideea integrităţii naţionale, cu toate atributele ei logice. Din zilele de adolescent cu o precocitate uimitoare, fiul căminarului de la Botoşani s-a îndrumat spre acest ideal, căruia mai târziu i-a dat o superioară justificare teoretică. Unitatea literară ca o formulă pregătitoare a unităţii politice, iată lozinca către care s-a îndrumat el, căreia de la început i-a jertfit ritmul măreţ al unei creaţiuni fără precedent încă în analele noastre. Vocea

poetului se încarcă de evlavie,

atunci când are să-1 evoce pe George Coşbuc, aşa cum se întâmplă şi în discursul de recepţie la Academie, din 1920; pe mormântul acestui alt "precursor", recunoscut şi el drept "cântăreţ al neamului", Octavian Goga ar dori să fie gravate aceleaşi cuvinte ce se află şi pe mormântul "marelui florentin în biserica Santa Croce: *Onorate l'altissimo poetaF.* Un gest de solidaritate literară reprezintă, în fond, şi rândurile pe care Octavian Goga le închină altui luptător ardelean pentru o cultură românească: poetul şi publicistul Aurel Mureşianu. Etc. Dar, continuând să cercetăm lista preferinţelor literare ale lui Octavian Goga, nu vom întârzia să dăm şi peste nişte opţiuni paradoxale, în sensul că ele vin în uşoară (dar, pe alocuri, chiar neliniştitor de accentuată) contradicţie cu imaginea consacrată, a poetului de spiţă mesianică. Nu am în vedere neapărat predilecţia mărturisită a lui Octavian Goga pentru romanul *Crimă şi pedeapsă,* lectură care 1-a marcat adânc, după câte se pare, în anii de formare, provocându-i, după cum însuşi mărturiseşte, "o adevărtă criză de conştiinţă" ce a dus la o "revizuire a problemelor morale" şi 1-a făcut să-şi schimbe "cu totul concepţia de viaţă". Să recunoaştem, totuşi, că această preferinţă declarată a lui Goga pentru romanul dostoievskian pare, cel puţin la o primă vedere, destul de bizară, dacă nu chiar inexplicabilă; fiindcă, ce afinităţi ar putea să descopere, ne

întrebăm, o structură în linii generale raţionalistă, cum e aceea a lui Goga, cu o operă pătrunsă în asemenea grad de "tendinţa aceea de mister care planează peste chipul chinuitului scriitor rus", şi la care se referă în chip expres Goga, în mărturisile lui auto-biografice. Dar, oricum, Octavian Goga invocă "atmosfera de mesianism" în care este învăluită opera marelui romancier rus, ceea ce ar sugera, totuşi, un element de înrudire. Tocmai de aceea, nici nu voi insista în mod deosebit asupra acestei prime opţiuni paradoxale, în cadrul comportamentului de cititor al lui Octavian Goga. Pe măsură ce ne vom adânci, însă, în analiza mărturisirilor autobiografice ale poetului (mărturisiri redactate la solicitarea lui Dumitru Caracostea), vom descoperi că aceste opţiuni paradoxale se vor înmulţi tot mai tare. Nu ne surprinde, de pildă, că, dintre scriitorii unguri, Octavian Goga recunoaşte a fi suferit o influenţă din partea acelui "suflet curat" şi, totodată, "mare cântăreţ al libertăţii" care a fost Petofi Sândor; înţelegem deîndată şi fără dificultate că "era un punct comun între mine şi el". Nu ne surprinde, de asemenea, nici plăcerea cu care Octavian Goga mărturiseşte a fi citit poemul *Tragedia omului,* de Emmerik Madach, poem pe care, de altminteri, s-a şi ostenit să-1 traducă. Dar vom înregistra, în schimb, cu anume perplexitate predilecţia declarată pentru Andrei Ady, un poet despre care Goga ştie prea bine că a stat

"sub influenţa şcolii literare post-verlaine-iene". Pentru un scriitor ce a pus atâta înverşunare în a denunţa rătăcirile "modernismului" (pe care îl acuză că nu ar avea "rădăcini", că ar constitui "ceva de import, care nu poate să prindă"), pentru un astfel de scriitor, deci, preferinţa pentru literatura post-verlaine-ianului Ady Andre poate să lase impresia de gravă inconsecvenţă. In aceeaşi categorie, a unor opţiuni paradoxale, se înscrie şi înalta preţuire pe care Octavian Goga o nutrea pentru literatura lui Baudelaire sau Paul Verlaine: "N-am putut să am nici o afinitate specială cu romanticii francezi de la începutul veacului al 19-lea", spune el, "căci, în grandilocvenţa lor, vedeam mai mult retorică decât sinceritate şi spontaneitate. M-am apropiat mai mult de *Baudelaire* şi *Verlaine".* Că poezia romantică nu va fi satisfăcut exigenţele lui Octavian Goga, înţelegem pe deplin; este însă cu totul îndoielnic faptul că, în poezia lui Baudelaire sau Paul Verlaine, Octavian Goga va fi aflat, cu încântare, tocmai acele trăsături de sinceritate şi de spontaneitate, a căror carenţă o deplângea, în poezia romantică.

Poezia lui Baudelaire se găseşte exact la antipodul sincerităţii şi al spontaneităţii lirice. Care să fie, atunci, temeiul real pentru afinitatea pe care Goga o încearcă faţă de poezia modernistă baudelaire-iană? Problema rămâne, deocamdată, deschisă. La această listă a opţiunilor de lectură cu carac-
230
231
ter întrucâtva paradoxal, ale lui Octavian Goga, să mai adăugăm şi mărturisirea pe care o face, a admiraţiei sale pentru acel neliniştit spirit al Nordului, pentru acel martir la îndoielii şi apologet al individualismului, care este Henrik Ibsen. In *Meşterul Manole,* drama sa din 1928, Octavian Goga şi-ar fi luat drept model drama ib-seniană *Constructorul Solness.* Oricât de sumară şi de schematică, analiza aceasta a opţiunilor de lectură ale lui Octavian Goga este de natură, cred, să ne releve, existenţa - la acest scriitor de linie mesianică, având, drept crez statornic, "ideea naţională" - existenţa, zic, a unui eu artistic reprimat şi pasiv, dar care răbufneşte, totuşi, din când în când, la suprafaţă.
Există, prin urmare, o anume discrepanţă între rolul pe care Octavian Goga a înţeles să îl joace în cultura română, rol cu care el s-a identificat în eternitate, şi unele date native ale temperamentului său artistic, rămase, cel mai adeseam într-un stadiu pur virtual.
Tropisme ibseniene. Nu se va putea şti niciodată dacă destinul literar al poetului ar fi dobândit dimensiuni la fel de impunătoare, dacă faţa lui din umbră ar fi fost aceea care şă-i orienteze calea. Putem, în schimb, măsura cu suficientă precizie întinderea de text asupra căreia această faţă din umbră a poetului a ajuns efectiv să-şi exercite suveranitatea, de regulă fără ştirea lui; ne vom referi, astfel, în continuare, la drama *Meşterul*
232
OCTAVIAN GOGA
Manole.
Subiectul dramei este inspirat, desigur, de cunoscuta baladă populară; scriitorul face însă efortul unei adaptări în contemporaneitate, brodând în jurul motivului clasic al "triunghiului" burghez. O tânără femeie, Ana, căsătorită cu Vlad Brăneanu, proprietar, un bărbat cu douăzeci de ani mai în vârstă, face o pasiune mistuitoare pentru sculptorul Andrei Galea. In ciuda unor prejudecăţi puternice şi a unor scrupule morale, de care Ana este stăpânită, adulterul se consumă, totuşi, şi îşi fac apariţia obişnuitele complicaţii şi frământări, care se vor soluţiona, în cele din urmă, printr-un duel între soţul încornorat şi amantul imprudent. Duelul acesta, deşi nu face victime, are să pună însă capăt legăturii adulterine dintre Ana şi Andrei, sculptorul alegând (între iubire şi artă), fireşte, ca şi prototipul său mitic (Manole) arta.
Aşadar, un subiect folcloric şi o adaptare în contemporaneitate mai degrabă neinspirată şi banală; destinul lui Andrei Galea ar fi trebuit să aibă o semnificaţie simbolică, să reediteze destinul paradigmatic al Meşterului Manole, schimbarea lui de atitudine faţă de Ana dobândind semnificaţia unei renunţări şi a unei jertfe. Critica a semnalat însă, cu justificată insatisfacţie, o anume defecţiune de ajustare între drama sculptorului Andrei Galea, pe de o parte, şi tiparul mitic, din bala-
233

da Meşterului Manole, pe de alta. Şi nici nu e de mirare, întrucât, în realitate, nu acesta este principiul de configurare formală de care ascultă drama lui Octavian Goga. Pentru a nu lungi prea mult discuţia, voi spune că povestea iubirii dintre Ana Brăneanu şi Andrei Galea este modelată, din adânc, de un principiu formal în mare măsură inconştient, ce trimite la personalitatea artistică "refulată" a lui Octavian Goga. Dramaturgul ar fi fost de fapt ispitit să trateze această poveste ca pe o treptată emancipare a unui spirit de sub tirania convenţiilor sociale. In centrul dramei *Meşterul Manole,* nu Andrei Galea se află, de fapt, ci - ca în teatrul ibsenian - eroina principală, Ana Brăneanu, o fiinţă îngrozită, mare parte din timp, de

inconvenientele sociale ale iubirii ei neîngăduite pentru bărbatul străin. 0 fiinţă însă care - asemeni Norei, din *Casa cu păpuşi* - găseşte în sine resurse pentru a sfida şi pentru a distruge puterea tiranică a prejudecăţilor sociale. La sfârşitul piesei, Ana Brăneanu ne va apare (şi nu întâmplător) nu ca un om ce se pregăteşte să moară, aşa cum o cerea scenariul mitic al *Meşterului Manole,* ci, mai degrabă, ca un om care reînvie, care se naşte la o nouă viaţă, într-un cuvânt, ca un om nou, aşa cum o cere scenariul ibsenian al *Casei cu păpuşi.* Intr-o replică memorabilă, către Andrei, eroina îşi strigă întregul ei triumf asupra morţii: "Nu sunt spectru, Andrei. Nu! Sunt mortul care a înviat!". Iar ideea

re-naşterii, pentru o nouă viaţă, este reluată într-o altă replică, şi mai revelatoare: "După grozăvia despărţirei noastre, am rămas ţintită pe loc, ca o scândură de corabie naufragiată, azvârlită de furtună la mal... Un cuţit mi s-a înfipt în inimă. Vârtejul, Andrei, m-a aruncat aşa de adânc... aşa de adânc... Pricepi tu oare prăbuşirea asta? De unde vin eu? Am fost dincolo de moarte, dincolo de infern, dragul meu... Nu ştiu unde-ai fost tu, eu am fost în gol, în ţara nefiinţii... Mă mir ce minune, ce capriciu, mă mir ce fir nepriceput m-a ridicat deasupra. Când am deschis ochii şi am privit împrejur, eram alta. 0 străină, un călător nou venit, pe-o ţară proaspătă. Am lăsat acolo jos toate poverile vieţii, tot balastul unui trecut... pricepi, tot!... gânduri vechi, inconveniente de demult, prejudecăţi, îndatoriri... S-au rupt cătuşele, Andrei. Am înviat, toate au rămas la fund". Astfel de cuvinte nu pot aparţine, cu nici un chip, ar fi o dureroasă inabilitate să aparţină Anei lui Manole; ele se potrivesc însă de minune, în schimb, unei Nore ce s-a descoperit pe sine ca individualitate, ca fiinţă liberă. Sigur, existenţa unor asemenea principii configu-rative concurente nu are cum să contribuie la o izbândă artistică, drama lui Octavian Goga rămâne un produs ezitant şi contradictoriu. Poate fi totuşi considerat un merit şi un punct de interes al acestei piese, faptul că ea izbuteşte să pună într-o lumină mai crudă "faţa din

umbră" a lui Octavian Goga. Rămâne o îndatorire a criticii literare de a-i pândi şi înregistra şi alte posibile asemenea epifanii.

LUCIAN BLAGA

Categoriile abisale şi problema "ilozaţionismului". Unul din meritele cele mai importante ce i se recunosc lui Lucian Blaga, în legătură cu construcţiile sale de filosofia culturii, priveşte rolul cu totul privilegiat pe care filosoful îl rezervă, în acest domeniu, inconştientului; creaţia culturală este, astfel, în concepţia lui Lucian Blaga, în prea mică măsură o activitate de ordin conştient, ea fiind pusă de regulă în legătură cu ceea ce filosoful numeşte "spontaneitate umană".

Spre deosebire însă de alte încercări, similare, de valorizare culturală a inconştientului, pentru Lucian Blaga acesta din urmă posedă, ca şi logosul conştiinţei (şi, poate, în mai mare măsură decât acesta) un caracter perfect structurat; astfel, dacă activitatea de tip conştient este înzestrată cu categorii şi forme proprii, descrise drept "categorii apriorice ale receptivităţii", e-xistă tot astfel, după părerea lui Blaga, "şi o garnitură completă, şi oarecum paralelă, de categorii secrete ale *inconştientului*[1]*"* (pentru care el foloseşte termenul de "categorii abisale").

Categoriile apriorice ale receptivităţii se deosebesc însă de categoriile abisale nu numai prin gradul lor mai redus sau mai ridicat de structurare, ci şi din unghiul unei problematici a stilului; după Lucian Blaga, categoriile apriorice ale receptivităţii "sunt sau cel puţin tind a deveni 'universale', 'ecumenice', în vreme ce categoriile abisale "variază sau pot să varieze, de la o regiune geografică la alta, de la epocă la epocă, de la popor la popor, întrucâtva chiar de la ins la ins". Or, în virtutea chiar a acestei deosebiri, este evident că despre un aspect stilistic nu poate fi vorba decât în cel de al doilea
caz.
In felul acesta, consideraţiile lui Lucian Blaga de filosofia culturii gravitează de regulă în jurul unei problematici a stilului, problematică pe care cei mai numeroşi comentatori au perceput-o ca fiind în chip indisolubil legată de ideea etnică.
întrebarea care se pune cel mai des, în vremea din urmă, este dacă această construcţie de filosofie a culturii, axată în esenţă pe o problematică a stilului şi pe ideea specificităţii etnice, este însufleţită de o tendinţă generală spre deschidere şi interrelaţie (aşa cum unele formulări ale filosofului o sugerează, ca şi în cazul de mai jos: "o conştiinţă individuală poate lua însă act şi de categorii abisale străine ei, aceasta examinând atent creaţiile de cultură produse mulţumită unor asemenea

categorii"), sau, dimpotrivă, de o tendinţă de închidere în sine şi de izolare. Trebuie să spunem, cu toată părerea de rău, că, în unele exegeze, începe să îşi facă loc, din ce în ce mai mult, cea de a doua părere; aşa procedează, de pildă, şi Radu Neculau, într-un amplu studiu (*Un caz de legitimare naţionalistă în România),* publicat iniţial, în versiunea românească, în *Revista de Cercetări Sociale,* numărul din noiembrie 1994, şi reluat apoi, în versiune engleză, în *Bard Journal of Social Sciences,* numărul din iarna 1994-1995. Astfel, după părerea lui Radu Neculau, intervenţia lui Lucian Blaga în etnofilosofia culturală românească ar fi "limitat perspectivele extrem de promiţătoare existente pentru o gândire raţionalistă, de tip occidental". Tot aici, Radu Neculau consideră că Lucian Blaga "a contribuit la închiderea orizontului de comunicare firească cu alte culturi".
Să examinăm mai îndeaproape acuzaţia aceasta de izolaţionism cultural. Să revenim, aşadar, la teoria bla-giană a categoriilor abisale, teorie pe care, după toate aparenţele, Radu Neculau o cunoaşte destul de superficial; fiindcă Lucian Blaga nu lasă nicăieri să se înţeleagă că, în totalitatea lor, categoriile abisale s-ar organiza exclusiv în jurul unei axe a etnicului. Filosoful atrage atenţia asupra faptului că există şi o altă parte de categorii abisale, ce aparţin în exclusivitate *individului:* "individul" - consideră Lucian Blaga - "posedă totdeauna,

alături de categoriile abisale ce aparţin etnicului, mai multe ori mai puţine categorii abisale ce-i aparţin numai lui". Cele două grupuri de categorii abisale - precizează gânditorul - pot să se afirme simultan, în unele cazuri, pentru ca, în altele, între ele să se producă un decalaj: "câteodată individul adaugă continuativ categoriile *sale* abisale la cele etnice (...); câteodată însă individul se izolează abrupt de categoriile abisale etnice, în sensul că în el se declară efectiv *unele* categorii abisale etnice, dar nu toate". Trebuie să spunem însă că, în construcţia sa teoretică, pe lângă cele două grupuri de categorii abisale
- prima axată pe individ, cea de a doua pe etnic -, Lucian Blaga face loc şi unui al treilea grup, de un grad de generalitate şi mai ridicat, cuprinzând categorii abisale de ordinul transnaţionalului. Fără ca discuţie să posede, şi la acest nivel, acurateţea teoretică de până acum, Lucian Blaga se referă, cu toată limpezimea, la un complex categorial specific pentru "spiritul european", pe care îl pune într-o amplă paralelă cu "spiritul indian": "Lucrurile integrate în orizonturile revelator-imaginare"

- afirmă, astfel, Lucian Blaga - "poartă în totalitatea lor un accent axiologic fie de afirmare, fie de negare, fie neutral. Astfel, de pildă, pentru spiritul european existenţa în orizonturile închipuite (...) apare parcă înzestrată cu un semn pozitiv, câtă vreme pentru spiritul indian aceeaşi existenţă e investită cu un semn nega-

tiv". Şi, în continuare: "Pentru spiritul european, toate lucrurile integrate în orizontul său infinit, imaginar-revelator, sunt înconjurate şi străbătute de aerul unei afirmări iniţiale, câtă vreme aceleaşi lucruri pentru spiritul indian sunt împrejmuite şi pătrunse de aerul unei tăgăduiri originare, debordante, care se revarsă asupra întregului conţinut posibil, al cadrelor orizontice".
Aşadar, pentru a recapitula, să spunem că, în concepţia lui Lucian Blaga, categoriile abisale, categoriile dătătoare de stil, se lasă grupate în trei constelaţii specifice; o parte a lor aparţine individului, altele aparţin etnicului şi, în sfârşit, o ultimă parte a lor este de natură trans-etnică. Or, dacă acesta este tabloul real al categoriilor abisale blagiene, dacă, îndeosebi, filosoful introduce în cadrul acestui sistem şi un complex de categorii de ordin zonal ("europeanul", "asiaticul" etc), ne putem întreba: cum mai poate fi el acuzat, aşa cum procedează Radu Neculau, că ar fi promovat o filosofie a culturii centrată în chip absolut pe etnic şi că ar fi contribuit la "o închidere a orizontului de comunicare firească cu alte culturi?" Construcţia teoretică a marelui gânditor acordă, e adevărat, o însemnătate majoră unei axe a etnicului, dar operând totodată o deschidere semnificativă spre universalitate. încât trebuie să admitem că, în măsura în care este, într-adevăr, expresia unei "energii româneşti" (formula este a lui Vasile

Băncilă), Lucian Blaga se afirmă totodată, prin chiar datele sistemului său, şi ca un mare spirit european.
Mitul Raţiunii. Pentru Radu Neculau, Lucian Blaga rămâne promotorul unei "filosofii a retragerii" nu numai prin concepţia sa etnocentristă, ci şi - în egală măsură - prin adânca lui inaderenţă la mitul prin excelenţă european al Raţiunii; apariţia lui Blaga în filosofia românească - apreciază (aşa cum, de altminteri, am mai arătat) autorul studiului - "a micşorat considerabil şansele de afirmare ale unei gândiri de tip raţional, occidentale" la noi.
Că mitul Raţiunii este o constantă dintre cele mai caracteristice pentru gândirea europeană din ultimele secole, nu încape nici o îndoială; merită să ne întrebăm dacă demolarea acestui mit nu trebuie socotită tot o operă a spiritului european şi, în consecinţă, dacă nu cumva a-1 considera pe Lucian Blaga drept un exponent al unei "filosofii a retragerii" reprezintă o judecată pripită.
Lucian Blaga nu a făcut niciodată un secret din sursele culturale ale atitudinii sale anti-raţionaliste; iar modelul la care el se raportează necontenit, atunci când este adus în discuţie principiul unei gândiri întemeiate pe intuiţie, pare a fi, într-adevăr, un mare european: "bătrânul Goethe". Ia *Fenomenul originar,* lucrarea lui din 1925, Lucian Blaga atribuie lui Goethe meritul de

a se fi ridicat "printre cei dintâi în istorie", împotriva unei dictaturi - de care Immanuel Kant nu a fost întru totul străin - a gândirii "logico-matematice"- In Plin veac al raţionalismului - arată Blaga " "Goethe gândea în primul rând intuitiv".
Lucian Blaga va reveni, într-un comentariu cu mult mai amplu, din 1926 *(Daimonion)* asupra semnificaţiei culturale şi asupra contribuţiei specifice a acestuia la di-solvarea mitului Raţiunii. Instructiv *es^et* in acest sens, mai cu seamă capitolul despre *SpinoZa §* Goethe,* în care Blaga arată că cei doi aveau în cornu» "concepţia identităţii" dintre Dumnezeu şi natură ("deus sive natura"), dar că, în rest, totul îi deosebea, fiindcă. în vreme ce "natura lui Spinoza e un Dumnezeu

iinpersonal, matematic, mecanic, geometric", în cazul lui Goethe, la antipodul acestor reprezentări raţionaliste, natura ramane an-timatematică, în veşnică pulsaţie, un organism viu". In consecinţă, la Goethe, divinul se va rnanifesta în natură sub forma unor contradicţii "care sparS schema logică spinozistă". "Credeam să găsesc în natură" - spune Goethe, în *Poezie şi adevăr* - "în cea vie şi cea fără viaţă, în cea însufleţită şi în cea neînsufleţită ceva ce se manifestă numai în contradicţii şi de aceea de necuprins în nici o noţiune şi cu atât mai puţin în vreun cuvânt. Acest ceva nu e divin căci pare iraţional; nici omenesc nu e, căci n-are intelect, nici drăcesc, căci e binefăcător... se

aseamănă cu hazardul căci n-arată nici o consecvenţă; se aseamănă cu providenţa fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte". Sub pana lui Goethe se năştea astfel un nou mit al gândirii europene, un mit opus celui al Raţiunii triumfătoare; scriitorul german a avut şi inspiraţia de a-i găsi un nume, pe care el nu îl foloseşte însă cel dintâi, dar căruia el îi conferă o deschidere culturală deosebit de largă: "Această fiinţă" - îşi dezvoltă Goethe consideraţiile - " ce intră printre toate celelalte împreunându-le şi despărţindu-le, am numit-o demonică, după exemplul celor vechi".

Că directiva aceasta anti-raţionalistă îi este inspirată lui Lucian Blaga de modele prin excelenţă europene, în speţă de Goethe, este în afară de orice îndoială; este absurd aşadar să susţii, împreună cu Radu Neculau, că, prin întreaga sa atitudine epistemologică, Lucian Blaga s-ar situa în afara cadrelor spiritualităţii europene.

Nu este însă mai puţin adevărat că - plecând de la surse europene - Lucian Blaga încearcă totuşi să le transpună şi să le adapteze cadrului spiritual românesc.

Astfel, în drama *Meşterul Manole* (1927), mitul Raţiunii este întruchipat, cel puţin în preliminariile scenariului, de către artistul arhitect, de Meşterul Manole însuşi, care, în efortul lui creator, se întemeiază în primul rând şi mai presus de toate pe *calcul:* "Adâncimile şi înălţimile" - ne încredinţează el, în primul act al

dramei - "a suta oară le măsur. Socotelile sunt bune, tăiate în cremene toate. Şi cele pentru cercuri, şi cele pentru laturi, deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte". Concludent este însă faptul că, atâta vreme cât construcţia mănăstirii se întemeiază doar pe calculul raţional, zidurile nu au puterea de a rămâne în picioare, ele - noapte de noapte - se năruie la pământ. Meşterului Manole şi mitului Raţiunii i se opune însă, în dramă, mitul supralogic al bogomilismului, precum şi mitul stihial al "puterilor", întruchipat de Găman. Stareţul Bogumil se arată dintru bun început ostil măsurătorilor efectuate de arhitect: "Numai în iad se socoteşte", îl mustră el pe Manole. In concepţia lui Bogumil, dificultăţile se cer a fi depăşite nu cu ajutorul socotelilor minţii stângace, ci mai degrabă printr-un act de credinţă: "Şi-atunci toate socotelile minţii stângace sunt fără de rost şi singură stăpânitoare rămâne credinţa sângeroasă, pe care noi oamenii o ducem cu noi din întunecime de veac". La fel şi Găman, ce pare stăpân peste puterile oarbe ale firii: "Că sunt puteri fără graiu, numai aşa i-i-i, puteri nebotezate şi fără de nume, prin tărie berbeci şi cetate, la faţă fără măsură, prin poreclă ruşine şi scârbă". Oricum, bogomilismul şi "puterile" pot fi considerate echivalenţe autohtone ale mitului european al lui "daimonion".

Dincolo de asemenea încercări de adaptare, sursele

culturale ale gândirii lui Lucian Blaga, chiar şi atunci când acesta se abate de la calea raţionalismului, sunt prin excelenţă europene.

Ceea ce dovedeşte încă o dată că Lucian Blaga nu a fost niciodată şi sub nici o formă promotorul unei filosofii a "retragerii", aşa cum pretinde Radu Neculau. Poate că definiţia cea mai exactă şi cea mai acurată a operei sale culturale ar trebui să se fixeze asupra unei noţiuni a

"convergenţelor": Lucian Blaga se întemeiază întotdeauna pe elementul autohton, însă se străduieşte de fiecare dată să se înscrie într-un orizont spiritual european.

Cuprins

•

Culegere computerizată de: Luciana Lupşa Tiparul executat la Tipografia PACO Bucureşti
Apărut 1997

▪